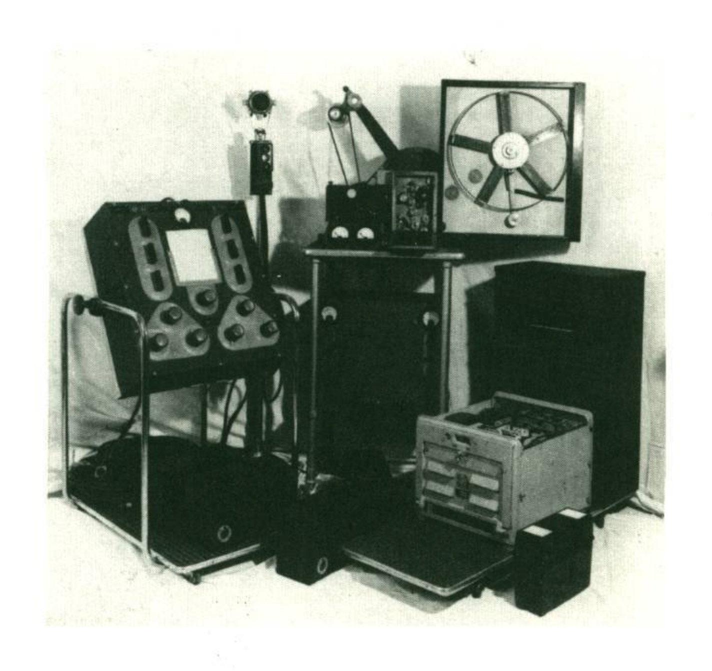


ESCRITOS DE TÉCNICA, POÉTICA Y MÍSTICA

JOSÉ VAL DEL OMAR

EDICIÓN A CARGO DE

JAVIER ORTIZ-ECHAGÜE

«coup de dés»

José Val del Omar, cineasta (o *cinemista*, como él mismo se denominaba), poeta, experimentador técnico, y místico granadino, es una figura inclasificable de la cultura española contemporánea. Pertenece cronológicamente a la generación del 27, y su carrera comienza en las Misiones Pedagógicas de la República junto a poetas como Luis Cernuda. Desarrolló numerosas patentes de técnicas cinematográficas que respondían a su intento de realizar en el cine un «espectáculo total», con un fin poético y místico. Esta concepción visionaria y experimental del cine se plasmó en sus dos obras principales, *Aguaespejo Granadino* y *Fuego en Castilla*, dos cortometrajes poético-experimentales que él denominaba *elementales*, a las que habría que añadir otras puramente documentales y una multitud de fragmentos experimentales inacabados.

Javier Ortiz-Echagüe es licenciado en Historia del Arte (2003) y Doctor en Ciencias de la Información (2008) por la Universidad Complutense de Madrid, con premio extraordinario en ambas titulaciones. Ha sido *visiting scholar* de la New York University (2007) y de l'Université de Provence (2005). Ha trabajado como asistente del comisario, Eugeni Bonet, en la exposición *Desbordamiento de Val del Omar.* Actualmente imparte clases de Historia de la Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

ESCRITOS DE TÉCNICA, POÉTICA Y MÍSTICA

JOSÉ VAL DEL OMAR

(imagen de cubierta)
***Equipo Altagracia*, *collage* de VDO, s. f.**

(imagen p. 2)
VDO en uno de sus laboratorios (posiblemente el de la Escuela Oficial de Cine), ca. 1960

Nota del editor

Val del Omar dejó una gran cantidad de escritos de carácter muy heterogéneo: patentes, textos técnicos, notas personales, fragmentos poéticos… Publicó muy pocos de ellos en vida y presentó algunos más como ponencias en congresos. El resto son inéditos, salvo algunos editados recientemente en diversos lugares.[1] Lo que aquí se presenta es una antología que, pese a haber tenido que prescindir de buena parte del material disponible, es significativa de los problemas teóricos y técnicos que se planteó el autor.

Una parte importante de los textos que se conservan son fragmentarios y abundan en los mismos temas, aunque introduciendo variaciones, lo cual explica que el mayor problema de edición haya sido, en este caso, la selección. Los escritos de Val del Omar conforman un peculiar *collage* de citas y de elaboraciones propias sobre temas recurrentes (lo mismo ocurre con sus películas, desde *Vibración de Granada* hasta *Aguaespejo Granadino*, y con sus obras inconclusas más tardías, como *Granada 1968*). Cuando la selección planteaba dudas se ha optado por los textos menos conocidos y se han incluido en notas a pie de página fragmentos inéditos que se consideran relevantes. Para evitar excesivas repeticiones de las mismas ideas o incluso de las mismas citas, se han omitido algunos fragmentos que resultaban redundantes: estas omisiones se han indicado con puntos suspensivos. Además, en muchas ocasiones, especialmente en las anotaciones manuscritas, resulta complicado determinar cuándo finaliza un documento y empieza otro. En general, se ha procurado unificar

1. La referencia fundamental, por la abundancia de documentación que recoge, es SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo, y VAL DEL OMAR, María José, *Val del Omar sin fin*. Granada, Diputación de Granada, 1992 [en adelante, *Sin fin*]; y la antología poética preparada por los mismos autores y titulada *Tientos de erótica celeste*. Granada, Diputación de Granada, 1992. Además, se pueden encontrar textos de VDO en *Archivos de la filmoteca*, nº 13, otoño de 1992, pp. 81-101; SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (ed.), *Ínsula Val del Omar*. Madrid, CSIC, 1995; GUBERN, Román, *Val del Omar, cinemista*. Granada, Diputación de Granada, 2004; y GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús, *Val del Omar: el moderno renacentista*. Granada, Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural, 2008.

los títulos con los que Rafael Rodríguez Tranche propuso para agrupar los textos en el proyecto de investigación que dirigió entre 1993 y 1995 en el Archivo María José Val del Omar & Gonzalo Sáenz de Buruaga [que en las notas se citará con la abreviatura AVDO].

Val del Omar tenía un estilo de escritura peculiar, común tanto a sus textos técnicos como a los burocráticos y a los personales. En estos últimos es frecuente encontrar errores ortográficos, nombres extranjeros mal escritos, algunas repeticiones, o extensos fragmentos sin puntuación. Él mismo era consciente de ello, como parece indicar uno de sus textos manuscritos, donde anotó: «Todas las mecanógrafas me han censurado (los espacios las pausas el salto de renglones) mi gana de dar ritmo y estructura a lo que quedó en la máscara mecanográfica». La normalización de sus escritos, por tanto, no ha sido una tarea sencilla. Se han realizado ligeras correcciones: se ha incluido puntuación en algunos fragmentos que, de lo contrario, serían ininteligibles; y, en algunos casos, se ha corregido la ortografía. Aunque a partir de un criterio más purista pueda parecer una intervención innecesaria, es frecuente encontrar correcciones ortográficas que el mismo Val del Omar incluía en sus propios textos, y al presentar sus escritos en público solía ser más cuidadoso con este asunto. Esto invita a pensar que los descuidos ortográficos no eran siempre intencionados, sino que respondían sencillamente al desinterés por estos temas de un «analfabeto con cultura en la sangre», como él mismo se definió.

Conviene advertir también que Val del Omar acuñó numerosos neologismos para expresar conceptos teóricos o técnicos. Algunos de ellos, como *mecamística*, tratan de aclararse en las introducciones. Otros tienen un significado que el contexto aclara inmediatamente. Por ejemplo, Val del Omar acuñó la palabra *aprojimar*, que parecía una fusión de *aproximar* y *prójimo*, y denotaba que la función del cine era hacer que los espectadores llegaran a ser «prójimos» entre sí. Del mismo modo, decía que el cine, «más que emocional es *conmocional*» para indicar que su objetivo es provocar la conmoción colectiva en los espectadores. Otros neologismos se producen por la alteración de

los acentos, presumiblemente por una cuestión de sonoridad. Los ejemplos más claros son el frecuente cambio de *táctil* por *tactil*, o de *ojalá* por *ojala* (que en este caso tiene también la función de arabizar la palabra). Esta edición ha respetado estas peculiaridades, optando por transcribir en cursiva estos vocablos para indicar que no se trata de erratas.

Además del trabajo a partir de los textos, se ha realizado una labor de investigación sobre la biblioteca de Val del Omar. Al final de este volumen se presenta la bibliografía resultante de este trabajo. Tal bibliografía es inevitablemente parcial, pues se limita a los libros conservados actualmente, aunque cabe suponer que muchos de ellos, sobre todo los más antiguos, se perdieron en los diversos traslados. Entre los que se conservan, una buena parte están muy subrayados y anotados por el propio autor. Ésta es una fuente especialmente valiosa, pues informa sobre el origen de sus ideas y sobre su modo de leer. En muchos casos, estas referencias son las que han permitido localizar el origen de las citas que se incluyen en los textos, y realizar en buena medida la anotación de los mismos. En las notas –que, salvo cuando se indica lo contrario, son del editor– se ha procurado indicar el origen de los textos o de las ideas a las que Val del Omar recurre. También se han incluido aclaraciones sobre la identidad de algunos personajes aludidos, que en general se limitan a indicar su relación con Val del Omar. Sólo en algunos casos se han incluido notas donde se ofrece una interpretación más amplia, o donde se sugieren relaciones cuyo origen no se encuentra en los textos de la biblioteca de Val del Omar. Naturalmente, se trata de interpretaciones, y como tales son discutibles, pero al menos deberían contribuir a ofrecer perspectivas para situar a Val del Omar –a quien muchas veces se considera directamente una «ínsula»– en el contexto de sus relaciones cinematográficas y culturales.

En lo referente al contenido, los textos que aquí se presentan son muy variados, y el propio autor nunca se planteó mostrarlos en un conjunto como el que aquí forman. El esquema sigue cinco líneas temáticas, que conforman cinco capítulos, presentados cada uno de ellos con una introducción del editor. Estas cinco líneas correspon-

den a preocupaciones que atraviesan toda la vida de su autor. Este criterio transversal puede ofrecer una mayor claridad que un esquema puramente cronológico, que en el caso de Val del Omar resultaría un tanto confuso, y permite inscribir los textos singulares en un marco más amplio formado por escritos del mismo género. Así, contemplar la relación de Val del Omar con las instancias oficiales, desde el contacto con Manuel B. Cossío a comienzos de la República hasta la llegada de la democracia, pasando por la Guerra Civil y a lo largo de todo el periodo franquista, ofrece una mayor perspectiva sobre los planteamientos vitales y políticos de su autor que un solo texto aislado. Dado el esquema de este libro, por tanto, es posible hacer una lectura no lineal que, de hecho, resulta más afín al modo en que el propio Val del Omar concebía su trabajo. Esto no impide percibir la unidad que el propio autor atribuía a sus actividades técnicas, poéticas y cinematográficas, y que puede advertirse fácilmente en estos escritos. En uno de los textos incluidos en esta antología, «Sobre la diafonía», Val del Omar afirmaba que «si quisiéramos, como final, encontrar las raíces a mi posición técnica habría que ir a una filosofía, a una poética y a una mística». Así entendía él mismo su proyecto, y de ahí el título dado a este volumen.

AGRADECIMIENTOS

Es un placer reconocer que son muchos los que han mostrado su interés, su apoyo, y han aportado datos o ideas al trabajo que aquí se presenta. Entre ellos, quiero recordar a Piluca Baquero, Cristina Cámara, Belén Díaz de Rabago, Víctor Erice, Horacio Fernández, Jaime García del Barrio, Pedro G. Romero, Soledad Liaño, Jordana Mendelson, Carlos Muguiro, Mafalda Rodríguez, Daniel Silvo, Teresa Velázquez, Miguel Valle Inclán, Mariam Vizcaíno, y Santos Zunzunegui.

En especial tengo que agradecer a Gonzalo Sáenz de Buruaga, que durante las largas horas de consulta de estos documentos que tuve que pasar en su casa me acogió no sólo con paciencia, sino con interés y hasta con entusiasmo. A Eugeni Bonet, por sus sugerencias en esta selección y por la confianza con que hemos trabajado durante estos meses. A Núria Solsona y Manuel Asín, por su ayuda editorial y sus muchas sugerencias. Y a Javier Viver, con quien he compartido intereses e información a lo largo de este proyecto, paralelo al de su tesis doctoral *Laboratorio Val del Omar*, presentada en la Universidad Complutense de Madrid.

Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco de un proyecto de investigación financiado por la Universidad de Navarra, a la que debo dedicar por esto un especial agradecimiento.

ÍNDICE

ÍNDICE



Diapositiva de VDO de sobre el rodaje de *Fuego en Castilla*, ca. 1957-1960

El espejo *aprojimante*

Santos Zunzunegui

A estas alturas nadie parece poner en duda que Val del Omar es una de las personalidades más relevantes de la cultura española del siglo XX. Menos evidente es el lugar que ocupa en este contexto. Aunque si atendemos a las adjetivaciones a las que se ha recurrido para describir el trabajo del autor, advertimos que buena parte de ellas sugieren su posición marginal con relación a los principales rasgos con que suele definirse el mencionado contexto cultural. Así, autores como Román Gubern nos han recordado que nos enfrentamos a un personaje «robinsónico, periférico, *outsider*».[1] Algo absolutamente cierto si pensamos en la excentricidad de sus invenciones tecnológicas en relación con el dispositivo que, al menos desde los hermanos Lumière, ha venido organizando la relación del espectador con la imagen cinematográfica, o al decidido combate que libra su cine en el terreno de la estética contra los «technicolores domesticados» (Val del Omar *dixit*)[2] que configuran la inmensa mayoría de los films que se han producido durante la todavía corta historia del cinematógrafo.

Pero las cosas no son tan obvias si examinamos la relación que mantiene la obra creativa de Val del Omar con algunos de los elementos que se consideran decisivos en la definición de lo que, tentativamente, denominaremos arte y cultura españoles. Porque, como veremos de inmediato, la obra de Val del Omar no se entiende sin tener en cuenta su fuerte voluntad de filiación que la hace entroncarse con algunas de las líneas de fuerza que han atravesado, históricamente, el arte español. En este sentido, conviene señalar que el trabajo creativo de Val del Omar puede verse como la actualización, a la altura tecnológica y estética de los tiempos que le tocó vivir, de toda una serie de

1 GUBERN, Román, *Val del Omar, cinemista.* Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 7.
2 «Meca-mística», en este vol., p. 280.

temas y figuras cuya presencia puede rastrearse con facilidad en el pasado de nuestra cultura. Para refrendar esta idea basta escuchar al cineasta –en la cinta magnetofónica que graba para la Dirección de Cinematografía con motivo de la presentación de *Fuego en Castilla* en 1961–, al señalar como antecedentes de su trabajo los pasos de Semana Santa («paso angustioso de la muerte»),[3] el teatro religioso español, los toros, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla o la seguiriya y, añadiríamos nosotros, la escultura barroca policromada española que, muy significativamente, aparece en la película citada. De esta manera, haciendo gala de una «intencionalidad iluminada»,[4] el cineasta (el *cinemista*, como a él le gustaba denominarse) se incorpora a una línea de trabajo que busca (plenamente embebido del espíritu regeneracionista del 98) «recrear España»,[5] mediante una nueva síntesis de mística y espectáculo.

Por eso no está de más recordar la coincidencia que se produce en el XIV Festival de Cannes del año 1961: Luis Buñuel obtiene la Palma de Oro con una de sus piezas esenciales (*Viridiana*) y Val del Omar es galardonado por su *Fuego en Castilla* con el Premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés. Pero mientras que la obra de Buñuel presenta una mixtura del esperpento de fuerte raigambre española con el surrealismo de tradición francesa, la de Val del Omar realiza el mestizaje a partir de la polinización de determinados elementos procedentes de la *avant-garde* francesa de la década de los años veinte del pasado siglo, y de toda una serie de aspectos que provienen directamente de la tradición mística española en la que se hace patente la influencia del sufismo. Todo ello con la finalidad explicitada por Val del Omar en una fecha tan temprana como 1935 de «excitar la profundidad española», de desarrollar «un cine español de cuna, de forma y de fin». En 1956 lo expresó de modo contundente: «Si admitimos que España es un país con profundidad histórica, con religiosidad mística original, con concepto y gusto plástico, ¿por qué no admitimos que nuestro cinema ha de venir de una vieja raicilla puesta en actividad?».[6]

De manera que, al buscar una categoría en la que encuadrar la obra del artista e inventor granadino, puede resultar útil la que en su día

3 «Introducción a *Fuego en Castilla*», grabación sonora en cinta magnética, s. f., AVDO. En este vol., p. 244.

4 «Introducción a una nueva lengua», en este vol., p. 82 (también en la presentación de *Fuego en Castilla*, en este vol., p. 244).

5 «Creyentes del cinema. El estado cinematográfico», en este vol., p. 52.

6 «Reaccionando ante los gigantes de 1956», en este vol., p. 65.

acuñó Rubén Darío: Val del Omar es un «raro»[7] y, abundando en esta línea, también es alguien que hace de sus inquietudes intelectuales y creativas una ocasión para adentrarse en territorios inexplorados por la inmensa mayoría de sus coetáneos: *raro* y *extraterritorial*, por tanto. En resumidas cuentas, Val del Omar es efectivamente un «raro» pero no deberíamos desdeñar su decidida voluntad de prolongar, de manera visionaria y no siempre fácil de entender, algunas de las líneas más fructíferas que ha ido roturando a lo largo de al menos siete siglos una parte significativa de la literatura y el arte producidos en la «piel de toro».

* * *

Val del Omar entendía su trabajo como una misión trascendental: la de hacer confluir lo que denominó «el desenfrenado engranaje horizontal de la máquina» con la «tradición vertical, mística»[8] de los pueblos mediterráneos. Esa misión se organiza en tres grandes apartados: en primer lugar el de la técnica, al que pertenecen todas las invenciones del autor (que para él formaban una constelación que se inscribía en un «firmamento de una Técnica con T mayúscula»)[9] y cuya finalidad última consistía (y aquí reside uno de los aspectos de su modernidad) en «poner en hora» la dinámica implícita en estos instrumentos, explorando todas las posibilidades que ofrece el conjunto «picto-lumínico-audio-táctil», y activando «sin interferencias de intermediarios, las transparencias populares».[10] En el interior de esa miríada de invenciones encontramos las destinadas a «expandir la conciencia del espectador», entre las que se cuenta el sistema sonoro diafónico que hace posible el contrapunto espacio-perceptivo, así como la estimulación de la visión periférica facilitada por el «desbordamiento apanorámico de la imagen».[11]

En segundo lugar, hay que destacar la presencia, tanto en sus escritos como en sus films, de una decidida voluntad didáctica que tiene no poco de visión iluminada y que se remonta a una experiencia vital: su colaboración en las Misiones Pedagógicas. Esta vocación didáctica lo llevará a reivindicar una «pedagogía kinestésica» destinada a revitalizar

7 Darío, Rubén, *Los raros*. Buenos Aires, Talleres «La Vasconia», 1986. Puede verse también una edición más reciente: *Los raros*. Zaragoza, Libros del Innombrable, 1998, con prólogo de Juan Ramón Jiménez.

8 «Creyentes del cinema. El estado cinematográfico», en este vol., p. 52.

9 «El firmamento de una Técnica…», en este vol., pp. 164-165.

10 Véase «Vías libres al espejo *aprojimante*», en este vol., p. 70.

11 «[La diafonía es un nuevo sistema de producción…]» y «Desbordamiento apanorámico de la imagen», ambos en este vol., pp. 108-110 y 135-140.

el valor de «lo vivo y *tactil*».[12] Conviene subrayar que la preocupación didáctica y pedagógica de Val del Omar no se agota con su actividad durante los años de la República. Al contrario, tanto durante el franquismo como en los años de la transición democrática, multiplica sus intervenciones aquí y allá intentando sensibilizar a las autoridades políticas de lo que estaba en juego en los inicios de la constitución del universo que terminaría denominándose *audiovisual*. Esta preocupación recurrente adquiere un notable perfil democrático justo en la medida en que buena parte de los desarrollos tecnológicos que promueve Val del Omar, buscan mejorar la posición de un espectador al que no se quiere inerte y anestesiado, sino crítico y en guardia ante el inexorable flujo de imágenes que nos invade de forma creciente. No es de extrañar que en algunas de sus «visiones» (como cuando reclama la emisión televisiva de imágenes fabricadas por jóvenes) podamos percibir una anticipación del mundo actual, en el que artilugios como el teléfono móvil están convirtiéndose en instrumentos creativos de primera magnitud.

Finalmente, la «misión» toma cuerpo a través de una honda investigación estética, terreno donde puede encontrarse lo más fructífero del pensamiento de Val del Omar. Román Gubern ha recordado que el año 1895 vio aparecer en escena, de forma prácticamente simultánea, dos formas nuevas y trascendentales de *hacer ver*: el cine y los rayos x; una volcada hacia el exterior, hacia la reproducción del mundo en movimiento, la otra hacia el interior, hacia la revelación de lo que permanece oculto a la vista. Estos dos hechos nos pueden servir para entender cuál es la ecuación que se propone resolver Val del Omar como artista. En un texto titulado «Meridiano del color de España», ilustrativo de sus convicciones mecánico-místicas, insistirá en que «lo extraordinario está en las entrañas de lo cotidiano».[13] De modo que la tarea del cineasta no es otra que la de hacer ver el interior de las cosas y de los seres mostrando su exterior, haciendo visible lo invisible. Para satisfacer esta compleja exigencia habrá que poner en práctica distintos recursos susceptibles de dotar al cinematógrafo de la capacidad de actuar como «revelador de la mecánica invisible donde nos encontramos sumergidos».[14] Es aquí donde las invencio-

12 Sobre la «pedagogía kinestésica», véanse pp. 38-45 en este vol; sobre «lo vivo y lo táctil», véase p. 33 en este vol.

13 «Meridiano del color de España», en este vol., p. 119.

14 «Programa de mano de *Fuego en Castilla*», en este vol., p. 236.

nes técnicas mencionadas juegan un papel decisivo, y donde se integran con toda naturalidad instrumentos como la tactilvisión (ensayada en *Fuego en Castilla*), el palpicolor, o el cromatacto. Todos ellos constituyen recursos destinados a activar procesos sinestésicos, haciendo realidad la utopía de «tocar con los ojos», para atrapar el «pálpito de la acción» mediante una «nueva tipografía audiovisual».[15] Conviene tener claro que el cine de Val del Omar se levanta en armas contra los convencionalismos con la finalidad de «iluminar las luces marchitas de la inerte rutina tan pegadiza de la preceptiva cinematográfica».[16]

* * *

El legado estético de Val del Omar se concentra de manera sustancial en sus dos grandes obras maestras *Aguaespejo Granadino* (1953-1955) y *Fuego en Castilla* (1957-1960). Bien es verdad que podría añadirse a estas obras (además de otros materiales diversos) la postrera película, *Acariño Galaico (De Barro)* (1961, 1981-1982, 1995), que debía integrar lo que se conoce como *Tríptico Elemental de España*. Pero este último film (por razones que sería prolijo discutir, pero que tienen que ver con los complejos avatares de su concepción y finalización) plantea algunos problemas de integración en un conjunto que, hasta que esta película comenzó a materializarse, funcionaba de manera bastante homogénea como «díptico elemental». *Elemental* es, precisamente, la denominación que su autor eligió no sólo para referirse al carácter de los motivos de ambos films (el agua y el fuego) sino, sobre todo, para señalar la radical originalidad de su propuesta artística, que de ninguna manera debe confundirse con el conjunto de obras que solemos agrupar bajo la denominación de *documentales*. El propio Val del Omar ya advirtió a los espectadores que se disponían a afrontar la experiencia de visionado de *Fuego en Castilla*, que se enfrentaban a una «cinta sin precedente».[17] Aunque también podría haber reclamado para su *Aguaespejo Granadino* esa condición de antecedente que negaba a cualquier otra obra cinematográfica.

En la grabación magnetofónica a la que he aludido anteriormente, Val del Omar, además de anunciar el nacimiento de un nuevo género

15 «Enosa, el niño y… » en este vol., p. 89.

16 «[Introducción a *Fuego en Castilla*]» en este vol., p. 244.

17 Ibíd, en este vol., p. 243.

(el «elemental»), vinculaba de manera explícita ambas películas, convirtiéndolas en una sinfonía de dos movimientos que acababa adoptando una forma cíclica. Si la primera se dedicaba a la figura del agua, como metáfora del tiempo exterior, la segunda tenía por contenido el tiempo interior a través de la figura del fuego. El ciclo se completaba en la medida en que el fuego evapora el agua, convirtiéndola en nube y luz. Así, se cerraba un ciclo cosmogónico. Como escribió Val del Omar en «Encaje de canarios»:[18] «el surtidor me enseñó a caer, el leño ardiente a liberarme». Si las «ciegas criaturas» son prisioneras de la gravedad que las ata a la tierra, la liberación sólo será posible de la mano de los «ejercicios de ir para arriba».[19] De uno a otro film se nos propone un trayecto que nos lleva desde la visión de esas criaturas que anhelan librarse de las limitaciones de su terrenalidad encarnada, por ejemplo, en el afán del agua de los surtidores de la Alhambra por subir y bailar, hasta la visualización de la «mística ultravioleta de la ingravidez», que resulta posible mediante la pulsación de la luz, capaz no sólo de poner de relieve las cualidades de la materia sino, sobre todo, de producir un «realismo infrarrojo»[20] susceptible de «esculpir emociones en nuestra alma».[21]

De todo lo anterior puede deducirse que para funcionar como revelador de «la propia topografía espiritual de España»,[22] el cine de Val del Omar debe solventar toda una serie de oposiciones de las que el par agua/fuego no es sino la manifestación figurativa fundamental. Basta recorrer someramente la ingente cantidad de materiales escritos que Val del Omar nos ha legado o atender a las imágenes y sonidos de sus dos obras mayores para caer en la cuenta de que toda su obra se sostiene sobre los antagonismos que dan cuerpo a una serie de antinomias de entre las que podríamos destacar (sin ningún ánimo de exhaustividad ni de orden lógico) presente/historia, educación/sensibilización, domesticar/civilizar, instinto/consciencia, instrucción/ descubrimiento, libertad/coerción, místico/cotidiano, verbo/acción, superficial/profundo, vertical/horizontal, táctil/óptico.

En la propuesta creativa de Val del Omar, el cinematógrafo se presenta como el dispositivo tecnológico que permite conciliar esos contrarios, superar las contradicciones que el mundo plantea y que

[18] Val del Omar, José, *Tientos de erótica celeste.* Selección y adaptación de Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, Granada, Diputación de Granada, 1992, p. 36.

[19] «[Introducción a *Fuego en Castilla*]», en este vol., p. 245.

[20] «Programa de mano de *Fuego en Castilla*», en este vol., p. 236.

[21] «Alrededor de la cultura de la sangre», en este vol., p. 248.

[22] «Creyentes del cinema. El estado...», en este vol., p. 54.

resulta tan complejo (cuando no imposible) solventar en la vida real. Dicha conciliación se puede llevar a cabo porque el cine funciona como un auténtico *operador mítico* (en el sentido que daba a esta expresión el antropólogo Claude Lévi-Strauss):[23] por su misma configuración, es un arte basado en un *falso movimiento*. Para decirlo con palabras de Peter Kubelka, «el cine no es movimiento; es la proyección de fotogramas».[24] En el fondo, lo que plantea el trabajo fílmico de Val del Omar es nada más y nada menos que una reflexión en profundidad acerca del estatuto de *operador mítico* del fotograma cinematográfico, inmóvil pero, al mismo tiempo, portador de la posibilidad de movimiento.

En una de las secuencias más impactantes de *Aguaespejo Granadino* (film consagrado a declinar exhaustivamente las distintas formas del agua: estancada, que fluye, que asciende, que se desploma), donde se juega con ralentís e imágenes congeladas, el cineasta lleva a cabo la transfiguración del agua en piedra: convierte una forma perpetuamente cambiante en algo que queda fijado a través de un estatismo. Mediante un sencillo procedimiento cinematográfico, Val del Omar consigue que su cine ingrese en el territorio del mito, en el sentido que el concepto tiene en Lévi-Strauss, de espacio en el cual se suspenden y se acuerdan posiciones contradictorias. Es lo que sucede en estas imágenes extraordinarias entre lo móvil, lo cambiante, y lo inmóvil, lo fijo. Así, el cine se postula como un auténtico *operador mítico*, capaz de crear un mundo parpadeante (esos paisajes y nubes aceleradas que nos obligan a caer en la cuenta de los límites de nuestra experiencia perceptiva), de rostros deformados por su filmación a través de lentes de agua, de virados en verde (el color por excelencia vinculado con la cultura arábigo-andaluza). Con ello, el potencial discurso antropológico de la película se ha transmutado en materia mítica, gracias a la transustanciación de la materia que opera el dispositivo cinematográfico. A Val del Omar no le interesa tanto lo que vemos, como aquello que no vemos. Y, sobre todo, le interesa la manera en la que lo que vemos nos da información sobre lo que no vemos. Como advierte un comentario de *Aguaespejo Granadino*: «¡Qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo!». En el fondo,

23 Para una primera aproximación a las ideas de Claude Lévi-Strauss, véase: Lévi-Strauss, Claude y Eribon, Didier, *De cerca y de lejos*. Madrid, Alianza Editorial, 1990. Para una perspectiva más exhaustiva acerca de las relaciones entre mito y arte, véase: Lévi-Strauss, Claude, *Œuvres*. París, La Pléiade, Gallimard, 2008.

24 Oubiña, David, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Manantial, 2009, p. 127.

el trabajo de Val del Omar intenta liberar al espectador de esa sujeción terrenal, abriendo su psiquismo hacia espacios inexplorados, algo que se realizará plenamente en la «visión del páramo del espanto» que nos propondrá *Fuego en Castilla*.

En este segundo *elemental*, donde «la lumínica» combate contra «la óptica», y concebido como un «complemento ascético-castellano» del film precedente, la utilización de la iluminación pulsante y la roto-traslación tiene como finalidad producir un «manual breve de ejercicios de ir para arriba».[25] Como en el cine de otros grandes realizadores, lo que está a la vista no es sino un signo de lo invisible. Al cine de Val del Omar podría aplicársele perfectamente el célebre aforismo con el que Robert Bresson resumía el objetivo fundamental de su arte: «TRADUCIR el viento invisible mediante el agua que esculpe a su paso».[26] Y de hecho, el propio Val del Omar incluyó en uno de sus textos titulado «España y Europa», una significativa reflexión de Maurice Legendre[27] que apunta en esta misma dirección: «el espíritu de España tiende a evadir el mundo de lo aparente, lo que significa que tiende a enraizarse en la eternidad *supratemporal*».[28]

Toda la obra de Val del Omar es un acto de impugnación de ese cine que reprime las capacidades potenciales de utilización que ofrece la máquina de visión «limitándola a sus dominios de ficción», reduciéndola a «copiar farsas», obligándola a «provocar burda expectación a costa de distorsionar melodías eternas».[29] Al mismo tiempo, es una llamada apasionada a un nuevo tipo de espectador que –como explicaba a mediados de la década de los años cincuenta del pasado siglo en «Reaccionando ante los gigantes de 1956»– no se limite a solicitar de la «linterna mágica» que sea una mera «consumidora de efectos especiales» ni a considerar que es «más mágica por estirar su pantalla y aumentar los ruidos».[30]

25 «[Introducción a *Fuego en Castilla*]», en este vol., p. 245.

26 BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*. París, Gallimard, 1975, p. 77. La versión castellana corresponde a la traducción de YURKIÉVICH, Saúl, en *Notas sobre el cinematógrafo*. México, Era, 1979, p. 71.

27 Maurice Legendre fue un destacado hispanista y director de la Casa de Velázquez de Madrid. En 1927, la École des Hautes Études Hispaniques publicó su trabajo *Las Jurdes. Étude de geographie humaine*, resultado de muchos años de trabajo de campo, y que suele citarse entre las fuentes directas de *Las Hurdes/Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933). Hay traduccion castellana: *Las Hurdes. Estudio de geografía humana*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.

28 «España y Europa», documento manuscrito, s. f., AVDO. VDO tomó esta cita de Legendre de ALMAGRO, Antonio, *Constantes de lo español en la historia y en el arte*. Madrid, Librería Estudio, 1955, p. 31.

29 «Creyentes del cinema. El estado...» en este vol., p. 53.

30 «Reaccionando ante los gigantes...», en este vol., p. 64.



Misiones Pedagógicas. Las Hurdes, mayo de 1936.
Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid. Fotografía de VDO

CAPÍTULO I

El cine como misión

«No hay que oponer lo educativo a lo poético», escribió Dziga Vertov, «No hay que oponer lo divertido a lo didáctico [...]. La actitud emocional hacia lo educativo y el interés educativo hacia lo emocional. La búsqueda por los medios propios del artista y no sólo por unos medios puramente científicos».[1]

José Val del Omar podría haber firmado cualquiera de estas frases. Su carrera cinematográfica comenzó con *En un rincón de Andalucía* (1924), una película que él mismo consideró fracasada hasta el punto de decidir destruirla. «Después del choque», escribió en carta a Antonio Obregón, «en el aislamiento, brotó el misticismo de mi sangre, de él una estética, de ella una técnica y sobre todas una misión».[2] A partir de entonces, Val del Omar entendió que el cine debía ser algo más que un lugar para experimentaciones formalistas o un fenómeno meramente comercial. El cine era para él una verdadera *misión*, con un fin social y educativo, a la vez que poético y místico.

Desde finales de los años veinte, Val del Omar participó en diversas iniciativas relacionadas con el cine educativo, un asunto muy discutido durante aquellos años. Es posible que en 1928 participara en el Primer Congreso Español de Cinematografía;[3] en 1930 empezó a formar parte del Comité Español de Cinema Educativo, y al año siguiente realizó algunas propuestas didácticas en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. En 1932 comenzó a trabajar en las Misiones Pedagógicas, presididas por Manuel Bartolomé Cossío. Las Misiones, fundadas a las pocas semanas de proclamarse

1 VERTOV, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona, Labor, 1974, p. 101 (anotación de VDO del 13 de enero de 1941).

2 Carta a Antonio Obregón, en este vol., p. 176.

3 GUBERN, op. cit., p. 16.

la República, eran una iniciativa que pretendía llevar la cultura a los pueblos más aislados de España (esos pueblos en los que, como escribió Buñuel, «la Edad Media se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial»),[4] llevándoles bibliotecas ambulantes, pinturas, representando obras de teatro, realizando proyecciones de películas...[5] El objetivo de todo esto era difundir una «cultura difusa» entre quienes no tenían acceso habitual a estos medios.[6] Y por este modo de ser, que no era pedagógico al modo tradicional, Cossío pensaba que llamar a las Misiones «pedagógicas» conducía a error. «Sin equívoco hubiera sido, tal vez, más acertado llamarlas Misiones a los pueblos o aldeanas».[7] Val del Omar fue uno de los organizadores del Museo del Pueblo, compuesto de reproducciones de cuadros del Museo del Prado, participó en algunas misiones, y se encargó durante un tiempo del archivo de fotografías y películas.[8] En las proyecciones de cine de las Misiones vivió la experiencia, fundamental para él, de llevar el espectáculo cinematográfico al «público virgen» de los lugares más alejados, que en muchos casos no conocían la luz eléctrica ni el agua corriente.[9] A partir del asombro que el cine despertaba en un público no ilustrado, Val del Omar desarrolló su concepción visionaria y utópica de este medio, que él consideraba capaz de dirigirse a la «cultura de la sangre»,[10] de «hablar al instinto en su propio lenguaje».[11] Aquí confirmó su intuición de que el cine era «el arte supremo de la experiencia».[12] Y desde entonces entendió Val del Omar que la contemplación de una película debía ser «un acto trascendental»,[13] que debía unir mística y espectáculo.

Esta sección reúne algunos de los textos que Val del Omar dedicó a la pedagogía: tanto a la capacidad estrictamente educativa del cine

4 BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1989, p. 16.

5 Sobre las Misiones, véase OTERO, Eugenio, *Las Misiones Pedagógicas. Una iniciativa de educación popular*. La Coruña, Ediciós do Castro, 1982; y *Las Misiones Pedagógicas*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006.

6 Sobre la «cultura difusa», véase «Nuestra verdadera cultura», en este vol., p. 67.

7 *Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931 / Diciembre de 1933*. Madrid, S. Aguirre, 1934, p. IX [en adelante, *Patronato 1933*].

8 Sobre el trabajo de Val del Omar en Misiones, véase FERNÁNDEZ, Horacio, y ORTIZ-ECHAGÜE, Javier, «Val del Omar y la documentación gráfica de Misiones Pedagógicas», en *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 74-89.

9 Sobre esta experiencia, véase ORTIZ-ECHAGÜE, Javier, «Ver cine por primera vez: la experiencia de Misiones Pedagógicas», en MONTERO, Julio, y CABEZA, José, *Por el precio de una entrada: estudios de historia social del cine*. Madrid, Rialp, 2005, pp. 133-158.

10 Véase la nota 22 de «[Manuel Bartolomé Cossío...]», en este vol., p. 31.

11 «Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema», en este vol., p. 51

12 «Entrevista en *La Pantalla*», en este vol., p. 96.

13 ERICE, Víctor, «El llanto de las máquinas», en SÁENZ DE BURUAGA, *Ínsula Val del Omar*, op. cit., p. 112.

como a su función social, *misional*, en un sentido amplio. La selección comienza con «[Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas]», un texto que, aunque no es el primero cronológicamente, constituye una buena introducción, ya que es, en buena medida, un relato autobiográfico sobre sus actividades desde finales de los años veinte en las Misiones Pedagógicas. Salvo esta excepción, el resto de los textos se presentarán en orden cronológico. El núcleo más nutrido lo constituyen los escritos de los años treinta que tratan sobre la función educativa del cine o describen su experiencia en las Misiones Pedagógicas y en la Asociación Creyentes del Cinema, que Val del Omar fundó junto a otros *misioneros* en 1935, y cuyas actividades aparecen descritas en «Creyentes del cinema. El estado cinematográfico», que se publica aquí por primera vez. A este grupo de textos anteriores a la guerra se añaden otros escritos tardíos, que muestran la preocupación que mantuvo siempre por la función educativa del cine y de la imagen en general, y cómo vio nuevas oportunidades en las tecnologías nacientes como la televisión para aplicar sus ideas sociales y pedagógicas.

La trayectoria que describen estos textos permite, así, comprobar cómo la concepción del cine que Val del Omar acuñó en los años treinta (con un fuerte componente social y educativo, y cuyo público ideal era el de las Misiones), se mantuvo viva durante décadas. Val del Omar vio nuevas oportunidades en la llegada de la televisión y, más adelante, en la instauración de la democracia en España. Sus deseos de regeneración, heredados del 98, se mantuvieron vivos, en una actitud que miraba más hacia el futuro que hacia el pasado o hacia el presente que le tocó vivir. Siempre se consideró un *creyente* y un *misionero* del cine, y en esta línea deberían entenderse muchos de sus desarrollos técnicos. «Todo Misionero», escribía Val del Omar en 1948, «tiene que buscar el medio de formar parroquia. La magia debe servir a nuestra mística».[14]

[14] «El audiovisual hispánico», documento mecanografiado, 1948, AVDO.

[Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas][15]

Fernando de los Ríos,[16] ministro, y antes Wenceslao Fernández Flórez, el novelista, una noche al exhibirle prácticamente lo que obtenía con mi «Primer microfilm escolar de oraciones gráficas»[17] y lo que yo económicamente pretendía, me honró con el sobrenombre del «sastre del campillo», «por coser de balde y poner hilo».

Yo acudí a la escuela social del Ministerio de Trabajo[18] donde estaba Leopoldo Palacios, Álvaro López Martínez, Largo Caballero y Pedro Sangro (Marqués de Guad-el-Jelú, representante español en la Sociedad Internacional de Cine Educativo de la Sociedad de Naciones de Ginebra).[19]

En Granada y ayudado de un relojero había realizado el prototipo del Primer Microfilm Escolar.

Mi amigo Federico García Lorca me orientó a don Manuel Bartolomé Cossío, primer ciudadano de honor de la República.[20] En su

15 Documento, s. f. (años 70), AVDO.

16 Fernando de los Ríos fue ministro de Justicia desde la constitución del primer Gobierno provisional de la República entre el 14 de abril de 1931 hasta la aprobación de la Constitución, el 9 de diciembre del mismo año. Entonces ocupó la cartera de la Instrucción Pública y Bellas Artes, hasta el 12 de junio de 1933. Lo más probable es que VDO se refiera a esta segunda etapa, más vinculada a sus intereses.

17 Se trata del microfilm escolar Grafo-Omar, que describe en «[Proposición del aparato Grafo-Omar]», en este vol., p. 35-37.

18 Se refiere al departamento de Trabajo, dentro del Ministerio de Instrucción Pública, del que fue titular Pedro Sangro y Ros de Olano durante el gobierno de Berenguer, entre enero de 1930 y febrero de 1931.

19 Pedro Sangro era representante del Instituto de Cinematografía Educativa de Roma, fundado en 1928 bajo los auspicios del partido fascista italiano y adscrito al Instituto Internacional de la Sociedad de Naciones. Fue el promotor del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (1931) y del Comité Español de Cinema Educativo, dos iniciativas en las que VDO participó. Sobre estas cuestiones, véase GUBERN, Román, *El cine sonoro de la Segunda República (1929-1936)*. Barcelona, Lumen, 1977, pp. 47-58.

20 Manuel Bartolomé Cossío, pedagogo vinculado a la Institución Libre de Enseñanza, fue el presidente del Patronato de Misiones Pedagógicas desde su fundación. VDO le guardó una enorme veneración durante toda su vida, y entre los libros que conservaba en su biblioteca se encuentra el de XIRAU, Joaquim *Manuel B. Cossío y la educación en España*. Barcelona, Ariel, 1969.

dormitorio me recibió, allí le proyecté mis imágenes, y allí me presentó a Antonio Machado.

Tal aparato microfilm, por idea de Pedro Sangro, se presentó oficialmente en el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, cuyo secretario fue Fernando Viola.[21]

Por qué y para qué hice aquel aparato.

Para sacar de abajo de la cama de un internado el espíritu vital en constante descubrimiento e intentando practicarlo en todas las escuelas.

Rafael Izquierdo Groselles (geógrafo e ingeniero, director de la fábrica de explosivos de Frague) me animó a proponer al ministro de la Guerra,[22] Manuel Azaña, que la fábrica pirotécnica de Sevilla trabajase para las escuelas.

Con Cossío, presidente de la Institución Libre de Enseñanza, simpaticé desde el primer momento. Tuve el privilegio de tener siempre vía libre a su dormitorio (estaba en cama por una tuberculosis vertebral). Ello me animó al atrevimiento de un analfabeto hablando a pedagogos. «Introducción a la pedagogía kinestésica»,[23] era el pomposo título de una conferencia donde dije: «hoy el mundo de las letras enjaula al niño; por mi observación propia, el niño quiere vivir y no detenerse a aprender. Quiere abrazar, tocar, experimentar. La vida es un gran espectáculo que él protagoniza, nada detenido, todo en fluencia, sin metas ni inmuebles».

Hoy el *museo de la cultura de la sangre*[24] debe poner al alcance de la mano los fenómenos a los que se enfrenta y mejor le informan. Con la variedad de los temas que recuerdo, sorprenderá en el museo de Leonardo en Milán.

En forma parecida creo que los niños, peregrinos de lo mágico sin tregua, buscan llenarse sus buenos apetitos (porque todo lo positivo es hambre de mejoramiento, superación emocional).

Tantas culturas como huellas dactilares, y la alimentación ha de ser sana, libre, directa.

21 Según se recoge en el *Congreso hispanoamericano de cinematografía, 1931, del 2 al 12 de octubre. Madrid.* Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1931, pp. 340-350, VDO intervino activamente en el debate de la mañana del 11 de octubre, en que se discutió sobre su aparato Grafo-Omar y su posible aplicación en las Misiones Pedagógicas. Además, presentó una comunicación titulada «Cooperativa de empresarios para su explotación de la publicidad en sus locales» (*ibíd.*, p. 172). Más datos sobre la participación de VDO en el Congreso, en GUBERN, *Val del Omar, cinemista*, op. cit., p. 17.

22 Azaña ocupó esta cartera en el gobierno provisional de 14 abril de 1931, presidido por Alcalá Zamora.

23 Se trata de «Sentimiento de la pedagogía kinestésica», en este vol., pp. 38-39. Aunque se cite a sí mismo, la referencia que aquí ofrece no es literal.

24 La expresión «cultura de la sangre» procede de GARCÍA LORCA, Federico, «Teoría y juego del duende», en *Obras completas* [en adelante, OC]. Madrid, Aguilar, 1966, p. 110. Este planteamiento responde a todo un clima cultural que VDO conocía bien y que fue su punto de partida. Por ejemplo, UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 17, hablaba de la necesidad de filosofar «con todo el cuerpo y con toda el alma, con la sangre...».



Misiones Pedagógicas. Anciano mirando los cuadros del Museo del Pueblo. Al fondo, el *Auto de fe* de Pedro Berruguete, ca. 1932.
Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid. Fotógrafo desconocido

Afortunadamente, mi yo se formó negando el mundo de las palabras (no por sistema) (ni por impráctico en el ámbito en que yo quería ser propio).

Hoy el niño no quiere que le cuenten historias, no quiere *prepararse* para alcanzar en lucha opositiva su «destierro», su destinillo, algo que le hace reír.

Por todo lo que siento, la idea de situar en un parque abierto un lugar sensorial que le permita extenderse experimentando, lo considero como un bebedero libre. Esta unidad de *Picto-Lumínica-Audio-Tactil*, cuando menos notablemente intencionada.[25] Que le aproveche.

Tuve la honra de ser designado por Cossío para estrenar y sacar conclusiones antialfabéticas del Primer Museo del Pueblo de la República. Fue en la provincia de Segovia, y bajo las nieves: Santa Mª de Nieva, Cuéllar, Sepúlveda, Pedraza, Turégano y la misma Segovia.[26]

En-todos descubrí el valor de lo vivo y *tactil*. De los 14 cuadros había una gran tabla copia de Eduardo Vicente del *Auto de fe* de Pedro Berruguete, del Prado. Como pesaba, la ponía en el trípode de las pizarras. En éste había pintados unos clavos sobresalientes en los lugares críticos en la entrepierna de los condenados a la hoguera. El estímulo sexual de la imagen atraía la atención de todos los visitantes y todos más o menos encubiertamente tenían en ese lugar accesible de la tabla su centro de interés, sobre todo las chicas, que buscaban las horas más solitarias para visitarlo, y tocar una y otra y otra vez los célebres clavos.

Creo que vale la pena meditar sobre esta realidad que se estuvo repitiendo siempre.

De los 14 cuadros que se componían, ni los *Fusilamientos de la Moncloa* ni la *Resurrección* atraían tanto a aquellas criaturas.

Otro dato del museo que creo de interés fue lo que me ocurrió en Cebreros.[27]

Bajó de la sierra un cabrero. No se interesó por nada más que por enseñarme cómo había encontrado los colores en la tierra, cómo hacía la selección de pelos para sus pinceles y cómo él pintaba *lo suyo*.

Me decía sin decir (nos decía a Cernuda y a mí) que no le interesaba lo ajeno, nada de contempladores, que quería ser protagonista.

[25] Esta expresión corresponde a las siglas PLAT, nombre del último laboratorio que tuvo VDO en el barrio del Pilar de Madrid. Por esta referencia puede deducirse que este escrito es tardío, y podría fecharse en los años 70.

[26] VDO debió comenzar su trabajo en Misiones en septiembre de 1932, sumándose al viaje de la primera colección del Museo del Pueblo. Según se indica en *Patronato 1933*, op. cit., pp. 115-116, este viaje tuvo lugar entre el 14 de octubre y el 29 de diciembre de 1932, por Ávila (Barco de Ávila, Arenas de San Pedro, Riaza), Guadalajara (Cifuentes, Atienza), Madrid (San Martín de Valdeiglesias) y de nuevo Segovia (Cebreros, la propia Segovia, Santa María de Nieva, Coca, Cuéllar, Sepúlveda y Cantajelo).

[27] Posible alusión a la escala en Cebreros del viaje anterior, del 13 al 16 de noviembre de 1932 (*Patronato 1933*, p. 115).

Nos dio una gran lección, a Luis sobre todo, que siempre andaba enguantado.[28]

La Misión Pedagógica primitiva de Cossío fracasaba ante la gana de ser propio, de andar por su cuenta.

El museo puede ser un libre bebedero de ideas y medios, y un lugar de entreno de intentos.

[28] Sobre la ambigua actitud de Cernuda en las Misiones, véase DENNIS, Nigel, «Luis Cernuda, la Segunda República y las Misiones Pedagógicas», en VALENDER, James (ed.), *Entre la realidad y el deseo. Luis Cernuda 1902-1963*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002, p. 244. Cernuda relató su experiencia y su relación con VDO en «Soledades de España», *Luz*, nº 549, 10 de octubre de 1933, p. 9., en *OC*, vol. III (Prosa II). Madrid, Siruela, 2002, pp. 60-62; y en un diario personal, que se ha publicado como «[Diario de un viaje]», en ibíd., pp. 361-379. En este último relato, Cernuda se refiere a VDO como Benamejí.

[Proposición del aparato Grafo-Omar][29]

Proposición[30]

José Val del Omar, español natural de Granada de 27 años, técnico del Cinema, interesado por la Pedagogía Kinestésica.

Presenta

Una fórmula para la implantación de los dos principales procedimientos, grados primero y último de la cinematografía educativa.

Primero. Procedimiento elemental-escolar de cosas y procesos. Aplicable a todas las escuelas primarias nacionales mediante la fórmula económica de mi aparato Grafo-Omar,[31] el cual permite dotar a cada escuela de un libro de texto, telón, aparato y de una copia íntegra de Cinemateca (tres mil proyecciones ordenadas por los organismos consultivos de ese Ministerio) al precio de cincuenta y tres pesetas tratándose de la total dotación a dichas escuelas nacionales primarias. Esta cinemateca elemental es el primer escalón de la Pedagogía Kinestésica, ya que lo primero es dar noción de las cosas por donde más tarde perseguiremos el movimiento; es el texto fotográfico permanente que la escuela moderna tiene para aventajar en economía y en concentración a las láminas de las paredes y a las estampas de los libros; y es en fin la gran ventana por la que desfilan

29 Documento mecanografiado, noviembre de 1931, AVDO. En *Sin fin*, op. cit., p. 55.

30 Como ha señalado el propio VDO en el texto anterior, se trata de una proposición al Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, que tuvo lugar en Madrid del 2 al 12 de octubre de 1931.

31 En «El audiovisual hispánico», documento mecanografiado, 1948, VDO describía así este aparato: «En octubre de 1931 presenté al I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía el prototipo de una máquina destinada a emitir oraciones gráficas [...]. El lote se componía de aparato proyector de diapositivas y una colección de tres mil imágenes estampadas en diez discos de celuloide conteniendo trescientos cada uno en siete renglones concéntricos. En aquella labor me alertó el Sr. Ingeniero Groselles y don Alberto Lafont». Véase una descripción del aparato y otros procedimientos técnicos semejantes, en TRANCHE, Rafael R., *La pantalla abierta. Una aproximación a la obra de José Val del Omar*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 201-205.

documentos de todo el mundo montados sobre elementales esquemas de expectación.

Calidad, capacidad y desarrollo de la cinemateca elemental. Los esquemas iniciales son creados por el organismo pedagógico consultivo. Las imágenes son recogidas de la mejor calidad en los archivos mundiales, o bien editadas directamente.

El número tres mil es suficiente para la indicación de esta cinemateca susceptible de ampliar mediante la edición mensual de un disco-revista al precio de dos pesetas y compuesto de trescientas imágenes de esquemas, obtenidos por concurso entre los maestros, desarrollando con ello el Psicoanálisis útil al progreso pedagógico de la escuela española, y haciendo una revista infantil placentera y educativa en alto grado de eficacia general, y que ha de venir a aumentar el archivo de la escuela llamado a ser una gran Enciclopedia de imágenes; organizada en fábulas, parábolas y esquemas geométricos.

Tamaño recomendable de las proyecciones Grafo-Omar para la escuela, 1 x 1,20 metros.

Segundo. El procedimiento más amplio del cinema educativo es el super-espectacular de instintiva superación ética social. Éste puede actuar sobre los públicos de las ciudades, pueblos y agrupaciones campesinas, valiéndose en donde sea posible de las instalaciones cinematográficas emplazadas en teatros o círculos de recreo; y disponiendo de una pequeña escuadra de equipos ambulantes para dar proyecciones en aquellos sitios no factibles de sumarse al circuito de cinemas.

El formato de estas proyecciones ha de aproximarse mucho a los actuales noticiarios; componiéndose de actualidades españolas, esquemas pedagógicos sociales, y esquemas económicos.[32] Este período se iniciará mensual para llegar a semanario cuando la organización lo permita; pudiendo iniciarse en colaboración con la Escuela Social, Instituto de Orientación Profesional, Instituto Nacional de Previsión, Instituto de Reeducación, Instituto Nacional de Higiene, Escuela de Agricultura, Escuela de Industriales, Escuela de Caminos, Patronato de Turismo, Federaciones Deportivas y Asociaciones Industriales y Mercantiles.

El desarrollo económico de esta sección, yo lo garantizo, sin tener que recurrir a protecciones extraordinarias; pudiendo comprometerme al lanzamiento de él, con la protección del material ya editado por los organismos antes mencionados, la distribución realizada por las delegaciones del Patronato del Turismo y la admisión, en una

32 Muchos consideraban que potenciar los noticiarios nacionales era una necesidad fundamental. Véase, por ejemplo, GÓMEZ MESA, Luis, *España en el mundo sin fronteras del cinema educativo.* Madrid, Ernesto Giménez, 1935; y *Autenticidad del cinema. (Teorías sin trampa).* Madrid, Galo Sáez, 1936, pp. 131-135.

tercera parte de la totalidad del metraje, de una publicidad indirecta de las industrias españolas, encajable en los citados esquemas económicos.

Una vez lanzado el noticiario y estabilizada su distribución, puede integrarse a los cinemas la inserción de este Noticiario Nacional en igualdad de precio al que abonan por los extranjeros; con lo que se conseguirá el ingreso necesario para la adquisición y marcha de la escuadra ambulante y el mejoramiento de la edición acústica.

Granada, noviembre de 1931

[Primera copia mecanográfica del primer intento español de microfilms práctico. En esta idea de imágenes luminosas hemos llegado al aparato índice de imágenes luminosas Grafín, verdaderamente revolucionario por su economía y la poli-proyección auditiva variable].[33]

33 Nota manuscrita de VDO, con la que indicaba que estas propuestas no fueron algo aislado, pues siguió trabajando en estos desarrollos durante toda su vida: en 1948 propuso un «Audiovisual hispánico», y dos años después un modelo llamado Grafín, que menciona VDO en esta nota. Véase una descripción de estos desarrollos en TRANCHE, *La pantalla abierta*, op. cit., pp. 201-205.

Sentimiento de la pedagogía kinestésica[34]

[Toda la filosofía sobre medios de comunicación audiovisual que hoy descubre el profesor más cotizado por las universidades norteamericanas, Herbert Marshall McLuhan, coincide con mis viejas ideas sobre *Percepción Tactil*].[35]

MAESTROS: Un ambiente anormal y el dolor que tanto sensibiliza son los factores principales de que yo me haya encontrado conmigo. Tengo la conciencia de que en mi generación soy joven, o sea, voy delante, y esta soledad, creedme, soledad terrible, desamparada, sin más guía que una ciega fuga de energías por mis aptitudes sin sintonizaciones (?) [sic] íntimas o amigables, yo solo, creedme, conducido por una fuerza poderosa durante 9 años de desierto, he caminado por el procedimiento cinematográfico, hasta vosotros.

Ya llegué a ver lo que me atraía.

Fue el Maestro de todos vosotros, Cossío, fue Cossío el que me enseñó su corazón de niño, su corazón sereno, cándido y fuerte para que viera el secreto del educador.

Y aquí me tenéis esta tarde decidido a entregaros mis presentimientos de una nueva Pedagogía, los factores de una instrucción más libre.

Soy de Granada y soy un instintivo, que no creo en la Universidad tal y conforme está la Universidad. Ella representa la cultura de las letras, cultura en la que yo no creo.

El estudio, la investigación y la acción fueron el camino de la Universidad, los fundamentos de la Universidad, pero ésta, una vez

34 Documento mecanografiado, junio de 1932, AVDO. En *Sin fin*, op. cit., pp. 57-60.

35 Anotación manuscrita de VDO, años 70. VDO fue un lector frecuente de Marshall McLuhan. Efectivamente, sus teorías sobre la crisis de la cultura visual-escrita, de carácter lineal (la «galaxia Gutenberg» de McLuhan) y el comienzo de una nueva era electrónica, *audiotactil* y no lineal, coinciden de un modo bastante exacto.

parada en su marcha, cuando los hombres se han decidido a retener apreciaciones en los libros, cuando los hombres ya parados, cansados y engreídos han puesto cátedra y se han dedicado a desbordar verborrea, a infundir cultura de letras, palabras, renglones, frases, ordenaciones intelectuales; entonces ausente la razón, cada vez más lejos la verdad y más deformada y más deshumanizada, la Universidad ha quedado reducida a una biblioteca. Y menos mal si la biblioteca alternara en el ánimo de nuestros jóvenes con los problemas latentes en su medio ambiente, o aunque no fuera eso, aunque no fuera más que con el deporte. Pero no ha sido así. El universitario que es el prototipo víctima de toda esta anquilosada instrucción de nuestros días, no ha hecho más que aprenderse las lecciones, partir de las palabras para luego proyectar todos los renglones aprendidos sobre la realidad, sin comprender que primero fue la realidad y luego ésta se redujo a frases.[34]



Y-ésta es nuestra lógica decadencia. El niño viene a la vida y antes de verla ve la letra, ve el símbolo, ve la plantilla en las frases, en las leyes, en las definiciones, en los conceptos a cuyo pie van firmas sugestivas, y esto le anula todos sus impulsos, su espontaneidad, su voluntad; despista sus aptitudes, se olvida de quién es, la algarabía de conceptos inyectados ensordece su palabra interior, la uniformidad termina conquistándole para el ejército de la muchedumbre y ved aquí cómo el cerebro se esteriliza, cómo un hombre se ha frustrado.[35]

Los libros –se me dirá– no pueden desaparecer porque son los recipientes de las ideas y ayudan a crear un criterio y a actuar rectamente. Todo ello está mal pensado porque el ser humano poco a poco ha ido generándose y esta función perceptiva ha creado el órgano aperceptivo (*tactil*). Esta acción de conocer ha ido engendrando una capacidad psíquica para re-conocer más tarde. Pues bien, los libros

36 Esta postura de defensa directa de la experiencia, que VDO mantuvo durante toda su vida, coincide con las ideas pedagógicas de Manuel B. Cossío. VDO subrayó la frase de XIRAU, *Manuel B. Cossío*, op. cit., p. 95, en la que calificaba a Cossío como «resueltamente anti-intelectualista». En este sentido, se podría recordar la «defensa del analfabetismo» que hizo José Bergamín, que abogaba por una «cultura espiritual» (propia de niños y poetas) frente a la «cultura literal» ilustrada. Aunque no hay pruebas de que se conocieran, la afinidad entre ambos resulta llamativa. Véase el texto, en BERGAMÍN, José, «La decadencia del analfabetismo» (conferencia impartida en la Residencia de Señoritas de Madrid, mayo de 1930, publicada en *Cruz y Raya*, nº 3, junio de 1933), en *Obra esencial*. Madrid, Turner, 2005, pp. 17-29. Sobre esta contraposición de «poesía» y «pensamiento» volvió ZAMBRANO, María, *filosofía y poesía* (1939). México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 13.

37 Puede compararse esto con lo que escribía Cossío: «tres cuartas partes, y aún es poco, de lo que llega a saber el hombre culto, no lo aprende en los libros, sino *viendo las cosas*, quiero decir, *sabiendo verlas*». Por eso, sugería que la lectura y la escritura «tienen que dejar de ser, como viene siendo, el primer aprendizaje que haga el niño en la escuela: porque no comprendemos realmente la necesidad que tenga éste de saber leer ni escribir para conocer algo del sol que alumbra o del pan que come, precisamente a una edad que necesita leer poco y apenas tiene ocasión de escribir cosa alguna en la limitada esfera de relaciones de su vida» en Cossío, Manuel B., *De su jornada. (Fragmentos)*. Madrid, Blass, 1929, pp. 9-10.

prácticamente no enseñan nada nuevo, lo más que en ellos se hace es reconocer porque no se a-prende lo que no se comprende.[38]

El conocimiento nuevo, que es el que sirve a cada uno en su vida, que es el verdadero progreso, es un conocimiento que ha de esculpir las emociones en nuestra alma. Sé que nos atrae el reflejo del bajo cielo de la resonancia, pero el hombre no debe olvidar su fin. El asceta debe pensar que no es hombre fuera de la sociedad. El intelectual debe darse cuenta de que le hace falta ser acción y reacción, «ganarás el pan con el sudor de tu frente» es tanto como decir «no escarmentarás en cabeza ajena», y esto el ejército de intelectuales no lo comprende.

Pero todavía hay algo más importante en este despiste. Creo firmemente que nuestra actividad psíquica se ha complicado extraordinariamente, creo que lo intelectual ha provocado un cierto divorcio entre el cerebro y el corazón, entre el instinto y la conciencia. Ha separado el mundo de las cosas y el de las ideas, ha alejado los sentimientos de la gravedad y la lógica, ha incomunicado el arte y la ciencia.

Esta desmedida actividad intelectual es cosa del hombre y es una imperfección que nos impide fundir en un lenguaje humano otra expresión más propia: ver la armonía. Y esta desarmonía ha sido distinción, clasificación. Y este deseo de inyectar cultura ha producido un desequilibrio del que ahora se quiere salvar la universidad con la técnica, y la escuela produciendo una educación activa.

Yo, educadores, veo que en la enseñanza hay que desdoblar esa perversión, nivelando estas descargas de energía, acercando, como diría Freud el Ello y el Yo,[39] identificando esas actividades, consciente e inconsciente, como plano de distintas densidades en un mismo recipiente.

Éste es a mi juicio el problema fundamental que ha quedado planteado a la terapéutica educativa.

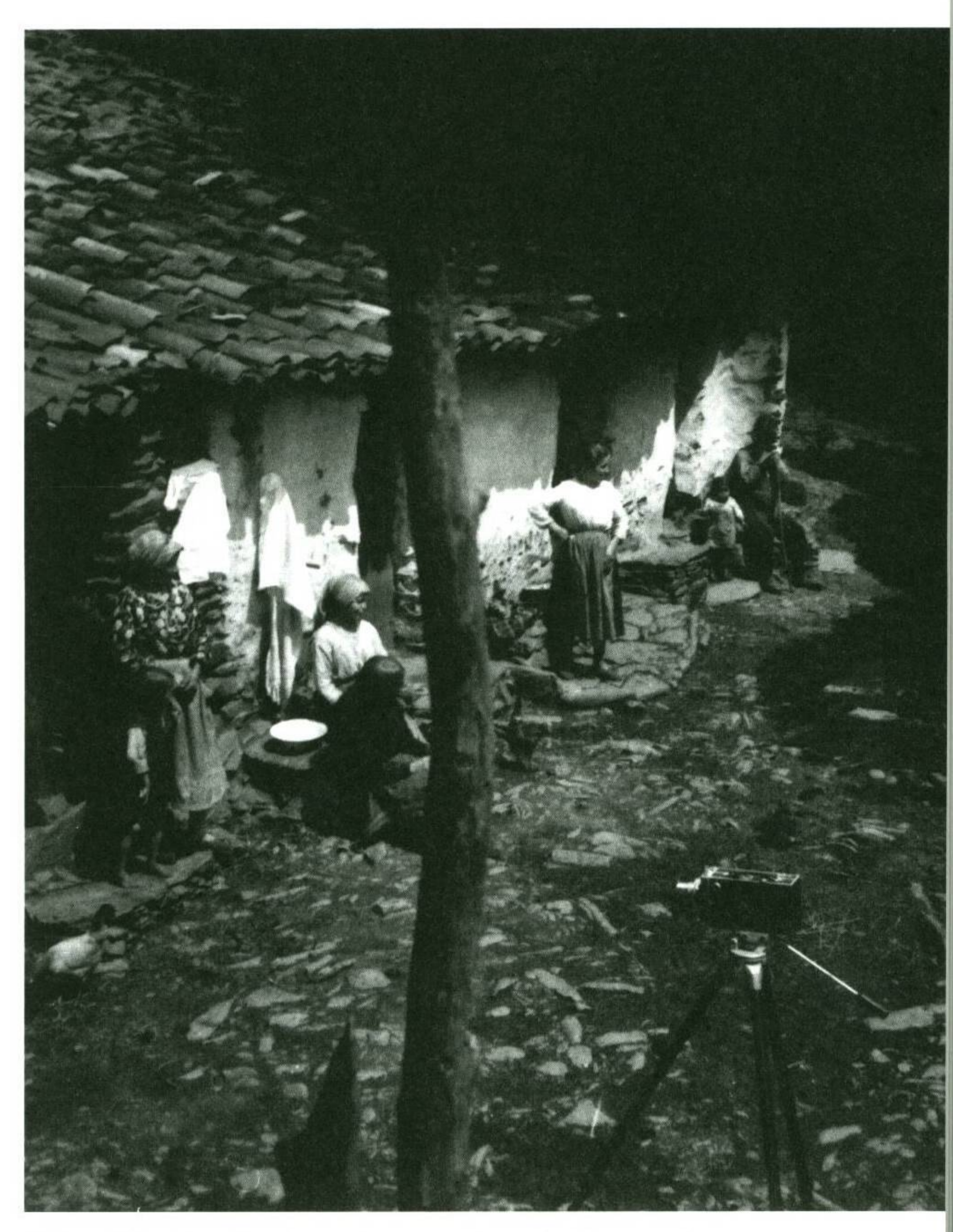
¿Se puede librar al educando de la educación consciente?

¿Se pueden distinguir, armonizar, las actividades perceptivas y aperceptivas?

¿Puede el maestro colaborar en la formación de la criatura sin aprisionar sus impulsos entre símbolos y normas, sin matar su conciencia creadora?

38 Estas afirmaciones coinciden plenamente con lo que más tarde afirmaría McLuhan: que los medios no son transmisores neutrales de información, sino que determinan el modo de pensar de quienes los manejan. «Todos los medios nos vapulean silenciosamente. Son tan penetrantes en sus consecuencias [...] que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta [...]. El medio es el masaje», en McLuhan, Marshall, y Fiore, Quentin, *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona, Paidós, 1969, p. 26.

39 Freud, Sigmund, «El Yo y el Ello», en *OC del profesor S. Freud*, vol. IX. Madrid, Biblioteca Nueva, 1924, p. 256. Ésta es la única referencia a Freud en todos los escritos de VDO, que toma vagamente el vocabulario freudiano para referirse al cine como medio para dirigirse a los instintos.



Misiones Pedagógicas. Una cámara cinematográfica en Las Hurdes, 1936.

¿Se puede poner en marcha a cada uno en su camino?

¿Es posible educar el instinto?

¿Se puede uno comunicar con el ser humano por un conducto que escape a la revisión de nuestra conciencia?

Maestros, educadores, yo creo que sí, yo afirmo que sí, yo os aseguro que las máquinas que responden a un principio de automatismo, a un principio de economía en nuestro aparato psíquico han obrado el milagro.[40] Y os digo más; yo que conozco esas máquinas he de ponerlas en práctica de este alto servicio.

Los grados del proceso principal de la actualidad intelectual del niño todos los sabéis y los tenéis olvidados, son la percepción, la ordenación y la acción.

Ocurre que mucho antes de que sea percibida esta continuidad del proceso, el niño empieza representando, repitiendo, y de todo lo que representa, de todo lo que repite, lo primero es la acción. Esta pequeña experiencia nos hace entrever que la más útil educación se llama influencia. Influencia que ejerce la actividad del proceso simpático al niño. Esta simpatía es inicialmente rítmica y a medida que va desarrollando las funciones en su intelecto vemos que describe una línea coincidente con el eje puramente humano. O sea, la simpatía se despierta en el niño por movimientos y continúa cuando esos movimientos provocan afectos. Goethe decía «sólo aprendemos de aquel que amamos»; yo os digo: debemos impedir al niño que concentre su simpatía sobre lo personal, debemos ponerle en comunicación con el todo humano, con el mundo entero para que se vaya construyendo sus ideas, fundiéndose a todo prójimo en ese anhelo de armonía. ¿Y cómo traerle al niño, no el maestro y la escuela, sino todo el mundo? Las máquinas han obrado el milagro y obrarán en día no lejano un milagro más completo, producirán la sensibilización mediante el ensueño del cinema. No olvidar que los rayos infra-rojos y ultravioletas no son sensibles a la vista, pero por ello no dejan de ser causa de efectos que más tarde aparecen.

La energía aperceptiva en el niño, aseguran los maestros que se escabulle como el mercurio, que no hay laberinto que tenga tantas encrucijadas como la trayectoria de su atención. Pero, ¿queréis decirme qué es lo que ello significa? Significa que existe una tendencia a la percepción de cosas y de movimientos inconscientes que no son más que el verdadero lenguaje de él. Que le atraen los volúmenes y los símbolos y que odia condensaciones expresivas que le fatigan y

40 Este automatismo suponía la capacidad de registro independientemente de la voluntad del operador. Este fue un tema frecuente de reflexión en estos años, vinculado al «inconsciente óptico» de BENJAMIN, Walter, «Pequeña historia de la fotografía» (1931), en *Sobre la fotografía*. Valencia. Pre-Textos, 2004, p. 28; o al «cine ojo» como «posibilidad de hacer visible lo invisible», de VERTOV, Dziga, «El nacimiento del cine-ojo», en *El cine ojo. Textos y manifiestos*. Madrid, Fundamentos, 1974, p. 53.

le aprisionan. El niño quiere y requiere libertad, huye de las letras, se ríe de las palabras, rompe la Gramática, aborrece los libros porque sus renglones son carriles y carriles extraños.

No hay que ir a la conquista. No. Hay que ir resueltamente a activarle las apetencias de su instinto superior, esto que mucha gente llama espíritu de destrucción no es sino instinto de sabiduría biológica.

Y he aquí la base de esta expectación poética que da la vida y que le hace a uno caminar y caminar tras ese sentimiento de lo estable, de lo que es inmortal e infinito. Pues bien, el cinema –no el cine, espectáculo en crisis, no el cinematógrafo sala-teatro, sino el cinema–, es el procedimiento de retención y emisión de vibraciones sensibles a nuestros sentidos, la vía flotante, el conducto libre por el que pueden en cualquier momento deslizarse los documentos arrancados al espacio y al tiempo. Asegurar conmigo que el cinema está comenzando, que en su aspecto técnico, físicamente, no se ha llegado ni siquiera a la humanización, y psíquicamente no se ha comenzado apenas a hacer nada porque es la psicología experimental quien tiene la palabra. El cinema hoy día utilizado discretamente es una máquina que viene a substituir al libro y al maestro.[41] Substituye al libro porque lo que sólo es útil retener es la verdad científica expresada por el lenguaje poético de los esquemas imaginativos con sus contrastes básicos y su sinceridad geométrica. Substituye al maestro en serie por su mejor continuidad, por su mejor método, pues yo preferiría que éste se limitara a mostrar el mundo sin explicaciones y luego a procurar la convivencia real, afectiva, del niño con sus camaradas. Comunidad para experimentar la relación y con ello retener para siempre aquellas intuiciones éticas que surgen de los actos de armonía.

Ahora comprenderéis cómo el buen enseñador, cómo el buen músico, tienen un gran porvenir con la máquina.

Y es hora de apercibirse de que esa sensibilidad que viene de lo personal es sensiblería y feminidad, hora es ya de comprender que las máquinas han venido a extender los horizontes del hombre, a ahorrarle el esfuerzo con su colaboración mecánica y a unirlo en un exacto abrazo de ruedas dentadas sin aprisionar su alma.

Yo os digo francamente que no creo en la educación, que no creo en la instrucción, que creo un poco en la sensibilización, que firmemente creo en la civilización.

Educar es para mí obligar, reprimir el instinto. Que la educación ha sido a mi juicio el motivo (como ya os he dicho) de esta complejidad, desequilibrio, desarmonía, y desdoblamiento de la actividad psíquica.

41 «Las películas sustituirán a los libros de texto». Esta frase se suele atribuir a Edison, como hizo Luis Gómez Mesa en la ponencia general de la sección «Cine cultural y educativo», *Congreso hispanoamericano de cinematografía*, p. 102. Ya se ha mencionado la presencia de VDO en este Congreso.

Los apóstoles, los educadores se muestran incapaces ante ese monstruo que se revuelve ante cada amenaza de ahogo. El educador es un libertador de salón que en el fondo no hace más que coaccionar nuestros impulsos. La civilización no avanza, la humanidad se levanta, la criatura enérgica asciende por el mismo eje que describen al caer las cosas inanimadas. Para ponerse de acuerdo es mucho más conveniente iluminar los fines que reprimir los medios. Por esto no creo en la educación que va ciegamente a detener, a impedir el paso de nuestros bajos instintos. Hora es ya de abolir la pena de muerte y de crear verdaderos correccionales. En el código penal caen las primeras luces. Huyamos del educador que al fin y al cabo nos producirá concentraciones morbosas de los bajos productos de nuestras glándulas. Creamos firmemente en la civilización como un acto de armonía entre nuestros instintos y nuestra razón. Civilizar no es domesticar. Civilizar es provocar una superación en los instintos, es darles carta de naturaleza sensibilizándolos por medio de su propio idioma.

Hay que huir del intelectualismo y de la vana pretensión de ser extraordinariamente conscientes de nuestros actos. La gran libertad, el gran acuerdo, la serenidad, no consisten más que en el paralelismo de estas dos densidades, (instintos y conciencia) en reposo, cuyos planos no deberán cortarse ni superponerse nunca con desnivelaciones ilógicas.

Pues bien, maestros, no olvidarlo, el cinema es el medio de comunicación anti-intelectual con el instinto. Puedo deciros que en las proyecciones cinematográficas puras el telón desaparece, la retina del espectador desaparece, sólo queda nuestra pantalla psíquica absorbiendo los rayos luminosos como si fuera la superficie de un lago profundo, sobre el que se proyecta un sueño y en el cual el instinto se reconoce. Y conectarse. Y fundirse.

Y voy a terminar con este repetido sentimiento. El cinema por esencia supera, actualiza y excita el valor sumo de la universidad, ese sentido de la continuidad histórica tan manoseado. Porque la cámara que capta el mayor número de movimientos inconscientes –lenguaje de la vibración espontánea, de la verdad– tiende a que esos movimientos sean subconscientemente absorbidos, obrándose un afectivo recorte personal de estos procesos documentales; líneas que en cada uno describen una vereda económica, una ruta asequible a sus aptitudes y facultades; en una palabra, un camino abierto hacia el mundo de los propios progresos. Pero no queda ahí el cinema. El cinema, que es la máquina libertadora por excelencia, tiene una misión animadora que cumplen sus imágenes en movimientos y en ritmos llenos de simpatía, imágenes óptico-acústicas u ópticas y acústicas en choque son por encima de todo imágenes motrices; y éste sin duda es el gran valor del cinema en estos tiempos en que vivimos el hundimiento absoluto de nuestras formas de vivir.

Pero lo rosado, lo más encantador del cine es que nos hace a todos niños, nos pone a todos en marcha, nos baña en ultra-violeta y ozono, se ríe de nuestra pobre metodología, y juega con ella creando una expectación poética; la misma que nos da la vida como seres humanos. Cosas ilógicas. Cosas inestables. Saltarines a ralentí. Media hora en el aire. Presentimientos de vértices, de crisis, sentimientos de retraso, de aceleración, que le hacen a uno seguir caminando para encontrar la lógica y la estabilidad, que es la armonía. Que creo que es la libertad ética.

Las Misiones Pedagógicas y el cine[42]

Radioyentes:

No quiero contribuir a que el disco de las alabanzas a la radio y al cinema se desgaste más.

Y estos diez minutos, que a pesar mío, aunque siempre honrándome, me han sido asignados en este segundo ciclo de Charlas sobre Cinema Educativo, quiero aprovecharlos, quizás sin altura, pero comunicándoos con la mayor devoción, no las anécdotas (cosa muy agradecida por el micrófono) sino el producto de mi experiencia; *la serenidad de mi criterio* sobre el momento en que estas máquinas comunicadoras nos vienen grandes a oídos, por falta de contenido y de dominio de sus dimensiones sencillamente monstruosas para las pobres ideas que hoy conducen.

Yo entiendo la vida como un viaducto hacia un ideal, hacia un plano superior. Pero una actitud no sólo intencional mística sino algo más *encarnado*, la vida *como acción meta-mística,*[43] *una acción que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y las manos.*

Y el cinema es mi viaducto. Sudores y fracasos me han ido dando una serenidad repleta de esperanza como aquel «alégrate si vas por el camino buscando a Dios».[44]

[42] Conferencia pronunciada en Unión Radio dentro del segundo ciclo de Charlas sobre Cinema Educativo. Documento mecanografiado, 1934, AVDO. La invitación para dar esta charla procedió de Luis Gómez Mesa que, como se ha recordado antes, fue uno de los organizadores del Congreso hispanoamericano de cinematografía de 1931, y era miembro del Comité Español de Cinema Educativo, del que también formaba parte VDO. El mismo año 1934 se organizó el Primer Congreso Internacional de Cinematografía de Educación y Enseñanza. Sobre estas cuestiones, véase Alvar, M. F., *Cinematografía pedagógica y educativa.* Madrid, J. M. Yagües, 1936, pp. 124-129.

[43] Sobre la metamística, véase la introducción al capítulo «La mecamística», en este vol., p. 269-272.

[44] Aunque no hay constancia en la biblioteca de VDO, estas palabras pueden venir del poema «Irás por el camino buscando a Dios» de Amado Nervo, véase *Plenitud* (1918), en *OC*, vol. XVII. Madrid, Biblioteca Nueva, 1920, p. 81: «Irás por el camino buscando a Dios; pero / atento a las necesidades de tus hermanos». Estos versos se repiten casi literalmente en el Auto Sacramental Invisible, «El mensaje diafónico de Granada», documento mecanografiado, 1951, AVDO:

Este anhelo de acuerdo, de armonía y serenidad, motivo poético de toda obra, provoca en el hombre maquinista un deseo de desenterrar palancas, de descubrir contactos y resonancias, de comunicarlos, de *registrarlos*, inspirándose para su enlace o engarce en el más alto y exacto sentido de las continuidades geográfica e histórica. Y puestos en esta altura, que es el plano en que el cinema para ser digno debe producirse, ya que debe aspirar a ser el mayor medio poético *de este instante, que quiero menos gestos y más volumen*; ya que debe ser *el arte supremo de la experiencia*[45] enraizada en procesos inconscientes y continuada en presentimientos, sugerencias e intuiciones; puestos (como digo) en esta altura, qué mal tiene que verse este instante que podría llamársele muy bien *final romántico de la farsa*. Donde se va sin medida ni censura, en esa superación de sensaciones vitales, estrago y total aniquilamiento de nuestra sensibilidad emotiva *porque sí*. Sin una justificación noble. A la expectación por la taquilla.

Pero si esto es gravísimo, no es menos lamentable esa producción pedante y ñoña que se titula cinema educativo. Mal está que el cine se olvide de su misión preocupándose sólo de su esquema espectacular, pero mal está también que el cine se ponga al servicio de una literatura ramplona, de un texto infame, de una elucubración intelectual, de una sensiblería, y copie esquemas de cuartilla apartando su mirada universal sobre los procesos para, *domesticado*, seguir la vereda cerebral de un pobre hombre.

El procedimiento cinematográfico es sin duda el conducto más fluctuante y libre de nuestros días, pero conducto directo con la realidad, la vida con su vibración inconsciente, y el individuo. Por esto cuando se hace mal cinema se coacciona a la gente y se traiciona al procedimiento. Procedimiento que ampliando su sistema mecánico sobre la sociedad, automatizando su acción, es esencialmente *ético*. Pero por desgracia tampoco podemos emplearlo íntegramente. La humanidad no se encuentra lo suficientemente *cruzada* y madura para prescindir de los pequeños deleites, de los arquitos celestiales dentro de casa, y en esta encrucijada tenemos que resignarnos a la pérdida de libertad. A la coacción; no menos dañosa. A la orientación, arranque y recorte de la vibración por el personaje más libre de la sociedad: el auténtico poeta universal y humano.

En el mundo son contados los intentos hacia ese cinema puro a que debemos llegar. La mayoría de ellos, inadaptados a esta constitución intelectualista que aclara, define y separa la diversión de la enseñanza, han pasado inadvertidos. Realmente el cineasta necesita ser

«Alégrate de ir por el camino buscando a Dios en todas sus criaturas... Deja atrás a tus deudores y tú traerás el Reino de la Gracia...».

[45] Ésta es la fórmula que acuñó por primera vez en la entrevista de *La pantalla*, en este vol., p. 96.

hoy un anarquista que, poseyendo una gran libertad económica, arrumbe las viejas formas, prescinda de los símbolos, no aniquile un sentido cinemático de los verbos, sienta la poesía motriz de los procesos y sepa coger el cabo de la imagen motora que es la energía animadora de todo film. Este cabo, este principio, este motivo siempre ha de encontrarlo en el instinto, caminando hacia arriba.

Hablar de esto a un pedagogo endiscado [sic] en sus claras y redondas teorías es obra inútil. Este hombre al fin, después de unos momentos de duda, se rehace y sonríe amablemente diciendo que está claro, que una cosa es el cinematógrafo y otra es el cinema educativo. Y así son los engendros que suelen salir. Auténticos ciempiés de celuloide sin subordinación alguna a la dirección única de la banda. Pero esto, repito, no es un mal sólo de España. En todo el mundo el cinema poético está en embrión. Unos se dedican a hablar de él. Otros a escribir revistas en todos los idiomas. Otros (y estos son los menos) a reunir procesos o esquemas más o menos adaptados a materias técnicas o disciplinas. Pero vuelvo a repetir que es un mal común debido sobre todo a los medios económicos que hay que emplear en la más pequeña producción, que permiten sea ejecutada con cierta serenidad ociosa.

El cinema por su alcance debe producirse en las mejores condiciones de pureza, y es un deber capital del Estado el vigilarle, interviniéndolo aunque no sea más que con un severo Tribunal de Revisión. Y para terminar, no quiero dejar de decir alguna cosa sobre el empleo del cinema en las Misiones. Con verdadero orgullo pueden decir éstas que en España existe un organismo con cierta intensidad como complemento de su labor sensibilizadora. A las zonas más abandonadas llegan las Misiones con sus equipos de acumuladores que permiten este hecho tan emocionante. A otros pueblos, sus proyectores extraluminosos. A otros en medianas condiciones de energía eléctrica, el cine sonoro. La circulación de este material dentro del equipo general que éstas llevan no ofrece ningún problema.

El problema se plantea para nosotros en el material de exhibición. En la falta de buenas películas, en lo inapropiadas que resultan las poquitas que hay para un campo tan puro como son los pueblos de España. Las misiones los reforman, ajustando sus montajes y títulos a la sensibilidad de nuestros campesinos, pero de todas formas esto deja mucho que desear.[46]

[46] Lo mismo, y en términos prácticamente iguales, se señalaba en *Patronato de Misiones Pedagógicas. Memoria de la Misión pedagógico-social en Sanabria (Zamora). Resumen de los trabajos realizados en el año 1934*. Madrid, S. Aguirre, 1935, p. 95: «El problema que se halla planteado, respecto del material que se exhibe, es la escasez de buenas películas [...]. El Servicio Cinematográfico procura revisar las películas y ajustar sus montajes y letras a la mentalidad campesina; pero no está satisfecho de su esfuerzo en este sentido, por el motivo indicado. El Patronato siente la necesidad de producir sus propias películas; mas no dispone hoy de recursos suficientes

Las Misiones sienten la necesidad de producir sus películas, pero es tan abrumador su encargo principal de roturación que no pueden ni disponen de medios para tal empresa.

Con un sentido liberal, han agrupado y continúan asimilando a su cinemateca todas aquellas bandas útiles a su labor. Ellas quisieran ver surgir una producción de dónde nutrirse. Sobre todo una producción de *amateur*, ya que en ello radica la simiente de un cinema honroso.

El pueblo aislado y humilde es para nosotros el mejor juez que puede decidir sobre la calidad de las cintas. Con qué naturalidad rechaza todo lo falso sin inmutarse. Cómo delata la buena película. Cuánto extraña todo ese ritmo superficial y pasajero. Cómo se desinteresa por lo lejano. Toda esta reacción tan inédita y extraña nos hace tener presente el gran daño que tiene que producirle un cinema emboscado. Desde la evasión del ideal, con su complejo de inferioridad, y como final, el éxodo, el abandono del pueblo, de sus héroes, de su cementerio, hasta la dislocación vital y social que esa falsa cultura que en él prendió puede producir.

Yo lo afirmo:

Los ojos nos atraen por su movimiento. El cinema movimiento interesante es hermosísimo, pero como *arma costosa manejada hoy por un egoísmo desenfrenado* me parece en general peligroso. Francamente peligroso. Ante esta penosa realidad, yo sé de poetas que lo han abandonado refugiándose en la Linterna Mágica.



para acometer la compleja tarea. Las proyecciones fijas vienen a suplir en ocasiones estas deficiencias». Dada la coincidencia de planteamientos y fechas, cabría preguntarse si VDO colaboró en la redacción de este texto.

Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema[47]

MOTIVOS[48]

1. POR INSTINTO. Yo quería fugarme del negro de los libros. Quería irme hacia la imagen luminosa. Como las mariposas son atraídas por la luz.

2. PORQUE HE SENTIDO NECESARIO EXCITAR LA PROFUNDIDAD ESPAÑOLA. La sustancia, la estructura íntima, la frecuencia española que alienta bajo estratos postizos y barnices extraños.[49]

3. PORQUE CREO EN UN CINE ESPAÑOL DE CUNA, DE FORMA Y DE FIN. Un cine consecuente con nuestra posición vertical, con nuestra distensión genuina, con nuestro meridiano, con nuestra latitud sobresaliente en los extremos de realismo y mística.

4. PORQUE CREO EN LOS VALORES, ENERGÍAS Y VIRTUDES de todo desarrollo de abajo arriba y de dentro a fuera, en una tierra que es triple vértice de continentes y de coincidencias fronterizas entre Oriente y Occidente.[50]

[47] Documento mecanografiado, 1935, AVDO. En *Sin fin*, op. cit., p. 73.

[48] Asociación que buscaba fomentar un cine *amateur* de carácter trascendente, y con un fin misional en la línea de las Misiones Pedagógicas. Como señala VDO en la carta a Antonio Obregón, en este vol., p. 177, formaban parte de esta Asociación otros *misioneros*: Gonzalo Menéndez Pidal, Cecilio Paniagua y Rafael Gil. VDO describió las actividades de esta asociación en «Creyentes del cinema. El estado cinematográfico», en este vol., pp. 52-56.

[49] La idea de recuperar «lo profundo», frente a la imagen turística de España, estaba en la base de iniciativas como el Concurso de Cante Jondo, que organizaron Manuel de Falla y Federico García Lorca en Granada en 1922 (cuando VDO residía en aquella ciudad). Esta postura está explicada en FALLA, Manuel de, «El cante jondo», en *Escritos*. Madrid, Publicaciones de la Comisaría General de Música, 1947, pp. 115-140.

[50] La insistencia en la situación especial de España, y en particular de Granada, situada en el extremo de Occidente y en contacto con Oriente (y por tanto ajena al racionalismo ilustrado, que VDO criticó en su «Sentimiento de la pedagogía kinestésica», en este vol., p. 38.), se puede encontrar, por ejemplo, en GANIVET, Ángel, «El porvenir de España», en *Idearium Español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 158.

5. PORQUE QUIERO HACER UN CINE DE IMÁGENES MOTORAS. Y de poesía motriz QUE MIRE A DIOS al encuadrar y perseguir a la energía.

6. PORQUE HAY QUE HABLAR AL INSTINTO EN SU PROPIO LENGUAJE. Nadie escarmienta en cabeza ajena; y tenemos que hacer vivir a nuestros hermanos conmociones psíquicas que los enciendan con provecho.

y 7. PORQUE EL DOCUMENTO DEL PROCESO BIOLÓGICO EMOTIVAMENTE SEGMENTADO POR EL POETA, CONSTITUYE LA COACCIÓN MENOS DAÑOSA, la influencia más apetecible, cuando se trata de sembrar una sana conciencia en el pueblo.

Asociación Española Creyentes del Cinema
Avenida Pablo Iglesias, 19
Madrid

Creyentes del cinema. El estado cinematográfico[51]

España no tuvo un cinema porque el desenfrenado engranaje horizontal de la máquina no fue dominado por los pueblos mediterráneos, sobre todo en aquella marcada tradición vertical, mística. En ellos, el individuo con paleta, pincel y lienzo se reveló con toda la profundidad de un Velázquez, pero allí donde han comenzado a desdoblarse cometidas, se ha iniciado el fracaso.

Últimamente, agudizándonos esta postura ante el mundo, un ascetismo cómodo y perezoso nos ha hecho levantar tapias, cortar relaciones, murmurar de todo lo español, medio aletargados, por el sentimiento trágico de nuestro glorioso pasado, avanza nuestra decadencia ante el presentir de que no está muy lejos el día en que seamos una colonia.

Pero esto no puede ser, porque a España le queda la profundidad.[52]

Y de esa profundidad puede brotar la fe.

Y esa fe puede llevarnos a *recrear* España.

El problema queda concretado para nosotros en encontrar el medio de excitar esa profundidad, ese eterno sentido religioso de la humanidad española.

Ante nuestra vista, se levanta hoy un gran acontecimiento: la revolución del cinema. La pérdida del orden maquinista que hasta aquí controló y produjo.

51 Documento mecanografiado, s. f. (hacia 1935), AVDO.

52 VDO en estos primeros años, y hasta mucho después, participa del espíritu regeneracionista heredado del 98. Esta idea de la decadencia material compensada por un «fondo profundo» se encuentra expuesta de un modo semejante, por ejemplo, en Ganivet, que escribía: «*Yo tengo fe en el porvenir espiritual de España* [...]. Nuestro engrandecimiento material nunca nos llevaría a oscurecer el pasado; nuestro florecimiento intelectual convertirá el Siglo de Oro de nuestras artes en una simple anunciación de este Siglo de Oro que yo confío ha de venir. Porque en nuestros trabajos tendremos de nuestra parte una fuerza hoy desconocida, que vive en estado latente en nuestra nación [...]. *Esa fuerza misteriosa está en nosotros, y aunque hasta ahora no se ha dejado ver, nos acompaña y nos vigila*; hoy es acción desconectada y débil, *mañana será calor y luz* y, *hasta si se quiere, electricidad y magnetismo*», GANIVET, *Idearium Español*, op. cit., p. 144. Subrayados de VDO.

Con un goce insospechado nos recreamos en el sentido nivelador de la continuidad histórica. Presentíamos este instante. Instante nuestro en que podemos valernos de este poderoso medio de comunicación inconsciente, *que puede hablar al instinto en su propio lenguaje.*[53]

¿Sabéis lo que esto significa? Significa prescindir de los símbolos. De toda esa distorsionada expresión de barbarismos en que naufraga el espíritu español. Significa prescindir de las veredas cerebrales. De todo este falso progreso que acata las formas sin un porqué. Significa refugiarse en lo que pudiéramos llamar arqueología humana. Ir directamente a los volúmenes. No pretender represiones. Caminar en la sola dirección centrípeta de engrandecer, conectar y armonizar el instinto.

Este cinema ha llegado a nuestras manos.

Una vez animada esta máquina, en su desenfreno, saltó por encima de sus creadores que siempre la reprimieron. Querían manejarla a su antojo, limitarla a sus dominios de ficción, reducirla a copiar farsas, a provocar expectación burda a costa de distorsionar melodías eternas. Querían exhibirlas en barracas pintarrajeadas entre telones, afeites y soles de estudio. Y hubo un tiempo en que estos señores consiguieron impunemente dislocar el mundo de tal forma que levantara su vista de un bello atardecer en el campo para sumirse en el pestilente local donde entre pimienta y sacudidas tenebrosas le destrozaban su sensibilidad.

El Estado no hizo nada por suprimir estos espectáculos. Para el Estado improtegido, débil y vacilante, el cinema no constituyó nunca un problema dentro de una política de remiendos. No comprendió que se trataba de una ventana de evasión de ideales. Ausente de su labor destructora de raíces nacionales, no llegó oficialmente nunca a comprender ese complejo de inferioridad nacional y racial en que nos sumía el cinema extraño; principalmente por medio de los noticieros al servicio de políticas imperialistas.

Pero hoy termina el cine de ser un arte antieconómico y un negocio espléndido a costa de la sensibilidad de la gente. Hoy dejará la gente de marcharse de su vida por el marco de una revista mientras hace la digestión. Una causa, al parecer insignificante, provoca la gran revolución del cinema.

El advenimiento del sonido a la cinta de paso 16 mm significa el desbordamiento de la máquina de aquellos límites que le habían circunscrito a los grandes *trusts.* Desbordamiento sobre los amantes que, reduciendo el cine en uso, el cine de ficción a sus justos límites, permitirá sea éste fácilmente reemplazado por el documental.

53 Aquí cita el «Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema», en este vol., p. 51.

Desbordamiento que anula esas clasificaciones de profesional y *amateur*. Desbordamiento de cámaras tomavistas que, olvidándose de los teatros de poses y de los *guines* [sic] literarios, se lancen muy limpios de espíritu a la inicial captación de los hechos que luego han de organizarse en el laboratorio atendiendo a una continuidad documental o segmentándose linealmente; pero siempre imponiéndose estos documentos con su lógica y gravedad, con el volumen vital de sus transiciones, a las pretensiones del científico y del poeta.

Ante esta nueva época que en la historia de la cinematografía se abre hoy, cuajada de promesas, el profesional y el *amateur* conscientes de los altos valores civilizador y económico de este cinema sincero, han de levantar de la propia topografía espiritual de España una sincronización exclusivamente MISIONAL, capaz de constituirse en ESTADO CINEMATOGRÁFICO que proteja en todo momento la creación individual y excite, coopere y encauce la producción colectiva.

Este grupo no puede tener en propiedad otro nombre que no sea el de «CREYENTES DEL CINEMA». Creyentes de un cinema español de cuna, de forma y de fin. Un cinema español místico, que de sus profundas raíces levante y abra en las pantallas la gran flor de la humanidad española. Un cinema español vertical, en auténtico choque, frente al horizontal, materialista, escéptico de los países que hasta ahora detentaban el procedimiento. Un cinema español creyente de la médula biológica de la vibración retenida. Un cinema que mire a Dios al encuadrar y perseguir la *energía*. Un cinema español que, encarnando el espíritu de nuestro pueblo, nacionalice nuestros ideales. Nosotros creemos y queremos crear un cinema que, mostrando los valores, energías y virtudes de España, levante nuestro espíritu y nos haga creer en nosotros mismos.

La fe es el camino de la creación. Pero no es suficiente creer en el cinema y en la gran coyuntura del instante. Es necesario predicar con la propia acción la forma de crear, producir y distribuir este arte, para el que no se basta el individuo con la paleta, pincel y lienzo.

El grupo de creyentes del cinema desea ser el crisol donde se fundan las nobles actitudes de todos los que quieren salvar a España y al cinema creando el cine del pueblo. Hecho por todos y para todos.

«Creyentes» no tiene matiz, *amateur*, profesional ni político. Es simplemente un grupo «Misional».[54] Como un deber a cumplir, quiere producir cinema para revolucionar por medio de este gran

[54] Resulta clara la alusión a las Misiones Pedagógicas, de cuyo lenguaje VDO toma prestada esta expresión para referirse a su «misión» cinematográfica (misión laica, en el mismo sentido de las Misiones). A partir de aquí se entiende la función social que tenía para VDO el cine, y la necesidad de una ética de la que hablará en sus escritos posteriores.

dosel de ideales, las esencias humanas de nuestro pueblo; aquellas pequeñas fibras emocionales que escapando a una revisión intelectual, influencian y se comunican con el fondo de España.

«Creyentes» no aspira a ser una empresa comercial. Sólo se dirige a ejercer una labor de excitación, orientación y encauzamiento, ausentes de toda especulación.

Los tres grandes departamentos en que se organiza este grupo son:
— El Auditorium
— El Laboratorio Escuela y
— El Servicio de Enlaces.

El Auditorium será el Parlamento, y en él se verificarán conferencias, cursillos y proyecciones privadas del grupo. Tiende a crear una conciencia colectiva y a erigir el programa de acción, los problemas comunes. Las dos grandes razones inmediatas del Auditorium son los cometidos concretos de las secciones poética y crítica en que éste se divide.

El Laboratorio-Escuela, como su nombre indica, trata de ser el órgano de creación y adiestramiento técnico de los «creyentes», los que podrán utilizar todos sus servicios y departamentos creando y cooperando en las producciones que éste realice. Se dividen en las secciones siguientes: escenarios, equipos de impresión, estudio y Laboratorio.

El Servicio de Enlaces lo constituye toda la acción excitadora en Congresos, Asambleas y Concursos, Circuitos de impresión y proyección, Biblioteca, imprenta y correspondencia. Y el propio enlace con los grupos filiales y otros Cineclubs.

Los beneficios de los «creyentes» son: el goce moral de la obra que se realiza. La cultura cinematográfica que se adquiere. El adiestramiento técnico. El disponer de órganos potentes de difusión. La creación y producción de películas con el material colectivo.[55] La presentación, exhibición y distribución cooperativa de las producciones particulares o colectivas que estos realicen. La valoración económica inmediata de las máquinas y trabajos intelectuales y materiales prestados.

55 También en esto, Creyentes del Cinema era una asociación paralela a las Misiones Pedagógicas. El trabajo de documentación fotográfica que se realizó en Misiones fue un «proyecto colectivo», en el que importaba poco la autoría individual: se producían imágenes que luego se difundían de un modo anónimo, firmadas como «Patronato de Misiones». Sobre esta cuestión, véase Fernández, Horacio, *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*. Madrid, La Fábrica, 2004, pp. 72-79; y Mendelson, Jordana, «Archivos colectivos y autoría individual: la fotografía y las Misiones Pedagógicas», en *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, pp. 159-170. Este documento muestra que algo similar ocurría con las películas que produciría la asociación Creyentes del Cinema.

Actividades de los «creyentes». Formación de un criterio colectivo sobre el cinema hispánico que levante un programa y excite a su resolución por todos los creyentes. Proyección y adiestramiento de elementos técnicos, constituyendo el Laboratorio-Escuela el verdadero centro de trabajo, acogedor y exaltador de la artesanía del cinema. Cooperación con el Estado en la producción de cintas para sus distintas cinetecas. Cooperación con el órgano estatal de propaganda o Instituto Nacional de Prevención, en la producción del Noticiario Nacional Colectivo. Establecimiento de células de creyentes en los círculos o agrupaciones culturales, sociales y económicas de toda España para la celebración de sesiones de cinematografía educativa y organización de un gran circuito de pantallas difusoras de toda la producción documental de los «creyentes». Organización de un servicio de equipos ambulantes de propaganda nacional de los valores, energías y virtudes de España, que apoyándose en un 30 % de propaganda indirecta de las industrias y productos españoles, pueda económicamente sostenerse y difundir sin ningún costo la producción educativa, cultural y social del Estado por todas las ciudades, pueblos y rincones de España.[56]

56 Puede comprobarse aquí la función popular y social que VDO atribuía al cine. Tras la experiencia de Misiones Pedagógicas, su público ideal serían esa gente humilde. En esto, había una enorme distancia entre el carácter «misional» de la Asociación Creyentes del Cinema, y el «cinema para minorías» de otros círculos como el Cineclub Español de Giménez Caballero, dedicado a difundir el cine de vanguardia entre estudiantes y aristócratas. Sobre este modelo, véase GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 271-275.

Después soñé instrumentos. Un trípode de péndulo. Una óptica de ángulo variable, en el año 1928.[64] El primer microfilm escolar en el 30. Recuerdo que en el Primer Congreso Hispano-Americano de Cine celebrado en Madrid, en octubre de 1931, yo afirmé que la pantalla del futuro debía ser grande y cóncava.

Comencé el año 32 a hacer cine en 16 mm. Intenté sin descanso lo imposible, pero me ganó la necesidad de funcionar como persona normal, de servir de instrumento, y me dirigí, por el camino que me era más simpático, en Misiones Pedagógicas, a los pueblos más escondidos, a gozar con muchas gentes de su primera proyección cinematográfica. Aquel *Charlot bombero* y *Vagabundo*, aquella inolvidable *Calle de la paz*, de los que yo recogí más de 9.000 magnesios de extrañas reacciones de los más humildes.

Luego la acústica me tentó. Y la radiodifusión. Y los estudios de cine. Y la idea de una Corporación del Fonema Hispánico, por la que supe quemar muchas pesetas sin apercibirme de que estaba en el desierto. Realicé 60 modelos de máquinas originales, registré 10 patentes de invención, y he vivido en los últimos años prácticamente en la soledad de mi laboratorio.

Mi instinto me ha hecho andar bajo la tierra, horadándola con las uñas a falta de otro instrumento, y por fin un día, sin yo mismo darme completa cuenta, he visto la luz y he salido a la superficie en el centro de una Conferencia Internacional, y luego he sido invitado a otra, donde he podido comprobar que se puede despertar el interés con sólo *ser propio.*[65]

Porque en aquel ambiente, todo lo genuino tiene perfil. Y presta su servicio de contraste. Y hasta puede alcanzar y arrastrar con su simpatía y, si me apuráis, a invadir y conquistar a los tibios y desorientados; cosa que con frecuencia ocurre en estos tiempos de *slogans* machacantes que hacen perder el pie y el sentido.

Hoy, el hombre que todavía oye a su madre es una reserva espiritual en este mundo de autómatas que avanzan y avanzan aplastando todo brote vertical con su lógica de ruedas y horizonte. ¡Y qué gran dilema se nos plantea! El de actuar en equipo o el de hacer de celtíberos. En el primer caso hemos de doblegarnos y renunciar a las iniciativas, admitir los *standards* que nos vengan, sentirnos arrastrados por un camino que anula nuestra personalidad, nuestros rasgos diferenciales, inducidos en un *medium* que para unificarnos nos suprime

64 Describe esta experiencia en la entrevista de *La Pantalla*, nº 40, 30 de septiembre de 1928, en este vol., p. 95.

65 Esta idea procede de UNAMUNO, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra explicada y comentada por Miguel de Unamuno*. Madrid, Espasa-Calpe, 1938, II-XLVI, p. 253: «*Nada hay* menos universal que lo llamado cosmopolita, o mundial como ahora han dado en decir; nada *menos eterno que lo que pretendemos poner fuera del tiempo. En las entrañas de las cosas, y no fuera de ellas, están lo eterno y lo infinito*». Subrayados de VDO.

Reaccionando ante los gigantes de 1956[57]

Señor Director, señores profesores, y señores alumnos del Instituto de Cinematografía; hermanos creyentes en la transmisión emotiva de nuestra cultura:

Es el sano instinto de sabiduría biológica el que nos hace destripar y sacar el serrín de corcho a los primeros muñecos que caen a nuestro alcance.

Yo he pedido a vuestro Director, que en esta hora de vuestra curiosidad y gana de desentrañar la esencia y posición de nuestro cinema, me pusiese al alcance de vuestras manos. Yo me siento una especie de humano giróscopo portador de fidelidad, y os veo una minoría capaz de comprender. Por eso he querido sembrarme en vosotros, pudrirme bajo vuestra crítica para germinar en el tiempo de las imágenes motoras de vuestra poesía.

Cuando vuestro Jefe de Estudios, señor Proharán, el pasado lunes me preguntó qué título daba yo para anunciar esta exposición entrañable, no supe qué decirle. Le pedí que me dejase reflexionar, y fue entonces cuando me di perfecta cuenta de que mi comunicación con vosotros debía tener *sentido y razón práctica.*

¿Qué debemos hacer los creyentes de la social y cotidiana función fisiológica del cinema en España... que al mismo tiempo creemos en los valores, energías y virtudes de nuestra tierra, que al mismo tiempo creemos en nuestra capacidad reactiva, en nosotros mismos?

- Buscar técnicas de liberación.
- Levantar el suelo de nuestra planta industrial para evitar el peligro de las inundaciones.
- Descubrir los mecanismos psico-fisiológicos de máxima ganancia funcional sobre nuestra sangre.

57 Conferencia pronunciada en el Instituto de Cinematografía. Documento mecanografiado, 1956, AVDO.

- Desvanecer a la luz de nuestro propio entendimiento tanto equívoco mental ajeno y absurdo.
- Olvidarnos de esa técnica que no hemos mamado y que es ajena por lo general a nuestro espíritu y muchas veces opuesta a nuestros intereses económicos.
- No tener por imperativa pretensión agradar al mundo.
- No sentir con nuestro público; éste se halla alucinado por las aparatosas y deslumbrantes decisiones de esos estupendos mecanismos de la opinión pública extranjera.
- Sentir con nuestro actual pueblo histórico y hablarle a su instinto y exclusivamente en su propio lenguaje. Al instinto con el instinto.
- En fin, formarnos la idea de que están esperando nuestro mensaje de amor, de ciego y arrebatado amor, 30 millones de criaturas, y que tenemos que escribirlo con las uñas y transmitirlo una a una, si es necesario, y a pie.

Las civilizaciones que nos inundan hoy, quemando el aire al entrenarse para una trágica partida de ajedrez, no nos valen a los que tenemos que decir cosas imprevistas para sus cerebros electrónicos.

«Divide y vencerás», es la abominable consigna para los que amando hemos venido a unir, para los que oímos a ese gran Pontífice Pontonero.[58]

Nuestra geografía y nuestra historia nos dicen que somos occidentales, que no somos orientales. El fiel de nuestro equilibrio apunta a la estrella que está sobre nuestros padres, quizá sobre nuestros primeros padres. Somos las criaturas producto de dos sangres. Nosotros palpitamos entre dos culturas. En ello está centrada nuestra propia vida, nuestro profundo latido, nuestra capacidad humana de universal abrazo.

Dicen que el hombre es libre porque ignora; pero si la ignorancia nos da la libertad pasiva, la fe nos liberta activamente.

Nuestra fe nos permite reaccionar ante los gigantes de 1956.

Fundamental creencia

En el principio fue el verbo, y puede que en el fin sea el verbo también, pero pasamos por un mundo palpable donde nuestro sueño es *tactil.*

La palabra, esencia misma de la cosa, ha sido prostituida por los hombres que la han convertido en máscara de sus intenciones. A nosotros concretamente, se nos acabó con su pureza nuestro imperio.

58 Probablemente se refiere a las declaraciones de Pío XII, *L'importance de la presse* (1950), que VDO citó en diversas ocasiones a través de ARIAS SALGADO, Gabriel, «El señor Arias Salgado clausuró el Consejo Nacional y Regional de Prensa», ABC, 16 de diciembre de 1955, p. 19. Es interesante señalar que, aunque no es seguro que VDO fuera consciente de ello, *pontífice* significa, etimológicamente, precisamente lo que aquí se señala: «constructor de puentes».

Los pueblos que hoy mandan son los que tienen por principio la acción y no el verbo.[59] Precisamente ellos, jugando con las palabras en sus desorbitados *slogans* de conquista, hicieron un profundo impacto en nuestra diferente mentalidad y la Castilla de las *paraulas*[60] en cristiano ha terminado prácticamente enmudeciendo ante la carrera desenfrenada de real perversión de nuestro lenguaje popular emprendida por extraños altoparlantes reclamistas a sueldo, secundados por españoles enfáticos, estafadores insensatos.

Hemos roto el divino espejo de la verdad y tenemos que acudir a la percepción del movimiento inconsciente, humano espejo de la verdad.

El fonema y el cinema disponen de este espejo.

El reportaje en televisión lo utiliza plenamente.

Tras la verdad palpable, hoy nos adentramos más y más en un profundo sueño *tactil*.

Y ahora voy a marcaros un poco la línea de mi vida para introduciros en lo posible en la lógica de mis reacciones.

Hace exactamente 30 años que yo intenté hacer cine en Granada. Para ello compré una máquina, descubrí cómo se hacía, metí cinta dentro y, como un mono de imitación, realicé una película en 6 rollos, en 35 mm.[61] El guión, la dirección, la fotografía, los decorados, el montaje, la supervisión, hice todo, y la Providencia me favoreció con un colosal fracaso, fecundo para mi espíritu.

Recuerdo que todo aquello quedó roto y por el suelo cuando descubrí que no había hecho nada. Tardé en seguir andando. Los suspiros me llegaban a los talones. Y al fin, refugiándome en una venta de un solitario camino de herradura, por la sierra, pasé un año de meditación.[62] Aquella espina me produjo un profundo dolor. Sentí mi límite. Descubrí la gran Frontera. Son de aquel tiempo las afirmaciones: «Quiero hacer un cinema que mire a Dios al encuadrar y perseguir la energía». «Siento que el conocimiento, para ser elemento de progreso, lo han de esculpir las emociones de nuestra alma». «Quiero hablar al instinto en su propio lenguaje».[63]

59 Se trata de la contraposición entre el evangélico «en el principio era el Verbo...» (*Juan* 1, 1), y el fáustico «en principio era la acción», en la obra de Goethe (*Fausto*, 1, 3). VDO entendió esta dicotomía a partir de los comentarios de Unamuno, como puede verse en «Corporación del Fonema Hispánico», en este vol., pp. 103-104.

60 Sobre el término *paraula*, véase la nota 104 en este vol., p. 83.

61 Se trata de la película, destruida, *En un rincón de Andalucía*, realizada en 1924. En otros lugares relató esta experiencia en términos similares; por ejemplo, en «Val del Omar, cinemista español», entrevista realizada por Tomás Melgar (*El Diario Regional*. Valladolid, 30 de mayo de 1957), en *Sin fin*, op. cit., p. 150.

62 Según CABEZAS, José Antonio, «José Val del Omar, inventor y poeta», *España en Tánger*, octubre de 1952, allí escribió un libro de técnica cinematográfica. Si lo escribió, no ha quedado rastro de él.

63 Estas afirmaciones proceden de «Sentimiento de la pedagogía kinestésica» y del «Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema», en este vol., pp. 40 y 51.

Después soñé instrumentos. Un trípode de péndulo. Una óptica de ángulo variable, en el año 1928.[64] El primer microfilm escolar en el 30. Recuerdo que en el Primer Congreso Hispano-Americano de Cine celebrado en Madrid, en octubre de 1931, yo afirmé que la pantalla del futuro debía ser grande y cóncava.

Comencé el año 32 a hacer cine en 16 mm. Intenté sin descanso lo imposible, pero me ganó la necesidad de funcionar como persona normal, de servir de instrumento, y me dirigí, por el camino que me era más simpático, en Misiones Pedagógicas, a los pueblos más escondidos, a gozar con muchas gentes de su primera proyección cinematográfica. Aquel *Charlot bombero* y *Vagabundo*, aquella inolvidable *Calle de la paz*, de los que yo recogí más de 9.000 magnesios de extrañas reacciones de los más humildes.

Luego la acústica me tentó. Y la radiodifusión. Y los estudios de cine. Y la idea de una Corporación del Fonema Hispánico, por la que supe quemar muchas pesetas sin apercibirme de que estaba en el desierto. Realicé 60 modelos de máquinas originales, registré 10 patentes de invención, y he vivido en los últimos años prácticamente en la soledad de mi laboratorio.

Mi instinto me ha hecho andar bajo la tierra, horadándola con las uñas a falta de otro instrumento, y por fin un día, sin yo mismo darme completa cuenta, he visto la luz y he salido a la superficie en el centro de una Conferencia Internacional, y luego he sido invitado a otra, donde he podido comprobar que se puede despertar el interés con sólo *ser propio.*[65]

Porque en aquel ambiente, todo lo genuino tiene perfil. Y presta su servicio de contraste. Y hasta puede alcanzar y arrastrar con su simpatía y, si me apuráis, a invadir y conquistar a los tibios y desorientados; cosa que con frecuencia ocurre en estos tiempos de *slogans* machacantes que hacen perder el pie y el sentido.

Hoy, el hombre que todavía oye a su madre es una reserva espiritual en este mundo de autómatas que avanzan y avanzan aplastando todo brote vertical con su lógica de ruedas y horizonte. ¡Y qué gran dilema se nos plantea! El de actuar en equipo o el de hacer de celtíberos. En el primer caso hemos de doblegarnos y renunciar a las iniciativas, admitir los *standards* que nos vengan, sentirnos arrastrados por un camino que anula nuestra personalidad, nuestros rasgos diferenciales, inducidos en un *medium* que para unificarnos nos suprime

64 Describe esta experiencia en la entrevista de *La Pantalla*, nº 40, 30 de septiembre de 1928, en este vol., p. 95.

65 Esta idea procede de UNAMUNO, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra explicada y comentada por Miguel de Unamuno*. Madrid, Espasa-Calpe, 1938, II-XLVI, p. 253: «*Nada hay* menos universal que lo llamado cosmopolita, o mundial-como ahora han dado en decir; nada *menos eterno que lo que pretendemos poner fuera del tiempo. En las entrañas de las cosas, y no fuera de ellas, están lo eterno y lo infinito*». Subrayados de VDO.



Misiones Pedagógicas. Público en una sesión de cine de las Misiones, ca. 1932-1933
© Biblioteca Nacional de España. Fotógrafo desconocido

todo brote de ideas, nos coloca en el lugar de los que ya no piensan. En el segundo caso nos espera el *encuentro* con esas masas ya conquistadas a la pasividad espiritual, deshumanizadas, sin pizca de esperanza, sin sentido de la trayectoria histórica. Pero hay que pensar que gracias a los que oyen los gritos de su sangre que les reclama acción, que reaccionan por origen, que no se dejan arrastrar por la comodidad del montón, la humanidad tiene pulso y sangre encendida para elevar su espíritu.

Refiriéndonos ahora al campo de la iniciativa técnica, puedo decir que a la tan sobrada frase de Unamuno «que inventen ellos»,[66] como escudo de cartón de muchos miopes, yo propongo aquella otra más vital del gran paradójico, escrita a los 30 años de su vida: «Apeaos de la mula rabiosa y terca que os lleva por sus caminos de herradura, y no por los nuestros y por los míos, por los de nuestro espíritu. Acostumbraos a pelear apeados».[67]

La técnica, para ciertos españoles, no es cosa postiza. Igual que en el lenguaje *fuente* la palabra es como la esencia misma de la cosa,[68] y la oración tiene verdadero sentido, raíz y direccionalidad, en el invento de medios instrumentales, sutiles y emotivos, tan importantes como hoy lo son la televisión y el cinema, la técnica debe ser la cristalización propia de cada sustancia, la floración y forma de cada esencia en acuerdo con los que han de percibirla. Una técnica de segunda mano, en muy raros casos nos servirá bien. Ella es como el arco de un puente donde un pilar debe estar bien asentado en la idea que hemos de transmitir, y el otro pilar debe descansar y ajustarse a las reacciones y creencias de las criaturas que han de recibir tal transmisión.

Una técnica postiza no se adapta, no rinde, y termina destrozando nuestra sensibilidad, y minando nuestras profundas creencias. ¿Os imagináis la barbaridad que significa tirar tierra de improviso a los ojos de una criatura? ¿O hacer leer a otra con unas gafas que no se ajustan a sus ejes ópticos? ¿O hacer girar el cuello de otra más allá de lo que su juego vertebral le permite? Así entiendo yo que se procede inconscientemente en la mayoría de los casos sobre la sensibilidad muchas veces virginal de los niños y de muchos campesinos.

El prójimo debe inspirarnos un gran respeto. Debemos considerarle como nuestra esperanza. Él es el lugar donde nos vamos a sembrar nosotros. Es la tierra propicia a nuestra simiente. La criatura que frente a la pantalla nos abre la cuna de sus sueños para que depositemos el nuestro. Una criatura que, como ya os he dicho, no debe

[66] La célebre frase procede de UNAMUNO, Miguel de, «Sobre la tumba de Costa. A la más cara memoria de un espíritu sincero», (*Nuestro tiempo*, nº 147, marzo de 1911), en *OC*, vol. VIII. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, p. 1027.

[67] UNAMUNO, *Vida de don Quijote y Sancho*, I-IX, op. cit., p. 65.

[68] VDO definió este *lenguaje fuente*, capaz de mostrar las *esencias*, en oposición al superficial *lenguaje piel*. Esta dicotomía está explicada en «Cromatacto», en este vol., p. 131.

ser libre por ignorar. Que debe ser libre por creer y soñar. Y nosotros, conductores de sus presentimientos, debemos respetar la libertad. Nuestra técnica fundamental debe residir en esto: *respetar la libertad de creencias y de sueños de los hombres*. Es la hora en que muchos amorales saltan las carlingas de los grandes autómatas con sus nuevos programas de conquista estéril. Acabo de leer este *slogan*: «La película que no le dejará respirar». Y en efecto, al productor de dicha cinta, ¡qué bien le vendría que algún espectador que otro muriera de un síncope!

El caso es que a estos señores cultivadores del éxito a toda costa, y que no sienten el más mínimo amor a la libertad del prójimo, hay que hacerles frente. Y no existe más que una manera. No valen los frenos. En cambio a la luz se le puede hacer sombra con otra luz. No es problema de censura o de paso de tribunal de revisión y crítica, es problema de Laboratorio-Escuela de Progreso; de juvenil, libre y amorosa creación.

Panorama de gigantes

Sí, hermanos creyentes del cinema, os encontráis ante el siguiente panorama: el cine que tuvo que hacer frente al televisor, acudió a un énfasis de elementos de su técnica física para contrarrestar la expectación que su pimpante sobrina electrónica causaba con el siguiente descenso de sus negocios. Este énfasis se ha traducido en una generación de sistemas gigantes: el cinerama, el 3-D, el Cinemascope, el Vista Visión, el Todd-AO y así puedo contar hasta 11. Me han aparecido en fila y la verdad es que vistos de cerca no son más que unos molinos que se orientan al viento que sopla y sólo giran si les sopla el viento. Pero la pimpante sobrina electrónica tiene la belleza del diablo en su joven programa audio-visual del presente geográfico constante, y no importa que algún fino europeo diga que puede ser un instrumento de «cretinización fantástica de los pueblos». Ella sigue *chupando* programas y proyecta en millones de hogares, durante 14 horas diarias, mientras los gigantes siguen en fila sin moverse de sus sitios.

Su énfasis empieza a decaer. El *standard* no aparece porque se pervirtieron las palabras con tanto *slogan*, y la Providencia ha repetido la historia de la Torre de Babel. Miles de resortes afloran sin rumbo. Y se da el caso de que el espectáculo que utiliza la continuidad histórica, que pone al hombre de pie sobre los procesos, pierde la memoria y el sentido, la línea de movimiento, y queda flotando en este instante conducido por los hombres que sólo aspiran a salvar sus intereses creados; y en el fondo más pesimistas que nosotros al estar más ganados por la vida material y convencidos de que a la linterna mágica, en efecto, le salió una pariente que le quitó el tipo y apagó su estrella.

Y esta es la crisis de este instante. Los sistemas gigantes no son más que unos pobres molinos anclados en la historia, discutiendo entre sí, buscando soluciones físicas de alejamiento, huyendo sin poder huir, viendo venir los tiempos que favorecen otras técnicas y olvidándose de cosas fundamentales a su existencia. Como ejemplos voy a citaros tres cosas concretas: la importancia de la *técnica psíquica*, el verdadero concepto de la *linterna mágica*, y el principal servicio que ésta debe rendir: *el servicio a la conciencia humana.*

En efecto, el cinema, ocupado en la extensión física de la pantalla y el sonido, se ha olvidado excesivamente de la técnica psicológica que es un factor de primerísimo orden. Si esta extensión se hubiera producido por crecimiento natural orgánico de dentro afuera, no habría estado ausente el factor psicológico, eslabón indudable y decisivo; pero como lo ocurrido fue una distensión antibiológica forzada por agentes externos, éstos no han tenido en cuenta más que la sensación inicial, y no el consiguiente engranaje emotivo sin el cual no puede perdurar y estabilizarse como constante la fórmula de espectáculo.

Los gigantes también se olvidaron del sentido propio de la *linterna mágica*. Ésta, que es una consumidora de efectos especiales, no es más mágica por estirar su pantalla y aumentar los ruidos. Yo la definiría como instrumento de superación de sensaciones vitales. Y si esta definición la damos por buena, hoy, el sonido no debe ir a incorporar un documental retrato estereofónico, cuando yo sé que puede llegar a todo el mundo con el super-realismo de la *Diafonía*, de superior potencia emotiva.

Y en el caso de la imagen ocurre igual. Suponiendo que ésta alcanzara a ser estereoscópica, esta mejora no aportaría nada nuevo, si se la comparase con unos afortunados intentos de *super-natural-visión-tactil.*

Y hemos señalado como tercer olvido fundamental de los gigantes el *servicio a la conciencia humana.* El cinema es un instrumento comunicador de procesos, de continuidades históricas, de más valor cultural que ese pasmoso presente geográfico que nos ofrece el televisor. Observar qué reveladoras son las palabras del Sr. McLean, Presidente de la Primera Conferencia de Expertos en Cine-Televisión celebrada por la UNESCO. Textualmente: «Hoy los países más lejanos efectivamente se encuentran a pocos segundos de nosotros en el sonido y en la imagen, pero las distancias mentales entre los hombres son terriblemente grandes».

Esto quiere decir para mí: que hemos avanzado en instrumentos de comunicación física, pero que nuestras mentes siguen bastante cerradas. Que con la electrónica hemos alcanzado la profecía, que se han terminado las distancias y las fronteras, pero que el cultivo del hombre hay zonas donde se encuentra muy retrasado. Que no es cosa

de simple alfabetizar a multitudes, ni tampoco de someter al prójimo a la operación progreso con dosis masivas y en aquel exclusivo sentido que nosotros tenemos por bueno; que es más bien una cosa de comprender a ese prójimo, de adquirir conciencia de su vida, de padecer ante sus padecimientos, de vernos retratados en su ignorancia, o en sus costumbres, o en su especial circunstancia que le priva, y compadeciéndonos de nosotros mismos, amarlo sin condiciones.

Leonardo nos afirma que el conocimiento es el camino del amor. Por ello el reportaje será la fórmula más propia de la televisión. Por el contrario, para nuestra monja de Ávila, es el amor el único camino del verdadero conocimiento; y esta trayectoria de acción direccional retrospectiva y de poesía motriz profunda y vertical, yo entiendo que es la propia de nuestro cinema.[69]

Reacción española

Si admitimos que España es un país con profundidad histórica, con religiosidad mística original, con concepto y gusto plástico, ¿por qué no admitimos que nuestro cinema ha de venir de una vieja raicilla puesta en actividad?

Estad seguros de que las lenguas de los pueblos *surgen* cuando éstos tienen necesidad de decir cosas, y que sólo *mueren* cuando no hay nada nuevo que decir. Y es nuestro caso, que España tiene muchas raíces que vivificar y convertir en nortes de salvación, y que su mística, mejor dicho *su mecamística tiene plena expresión sensual en el cine.* Puede hacernos decir, como Dios nos dé a entender, cosas que el mundo ha olvidado y que estos hombres de hoy no han oído decir nunca en la fuente.

Hace un año que el Presidente de la Radio Corporación de América, a propósito de la revolución industrial causada por los programadores electrónicos, hablaba de que ya lo interesante es saber organizar el ocio.

También para mí esta idea es muy importante. Son los espectáculos los que principalmente han de inspirar a los hombres. Son los espectáculos los que en su buril emocional han de imprimirles profundas huellas y esculpirlos. El hombre encadenado tiene que soñar la libertad. Hay que darle espacio y lugar para la fuga. ¿No

69 VDO se refirió a esta contraposición en muchas ocasiones, que pudo tomar, por ejemplo, de UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, op. cit., I-XXXI, p. 132: «No es la inteligencia, sino la voluntad, la que nos hace el mundo, y al viejo aforismo escolástico de *nihil volitum quin praecognitum*, nada se quiere sin haberlo antes conocido, hay que corregirlo con un *nihil cognitum quin praevolitum*, nada se conoce sin haberlo antes querido». La misma idea se encuentra en UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 133. VDO anotó en su ejemplar: «Unamuno, 100 x 100 español, *invirtiendo* la afirmación de Leonardo». Sobre esto, véase también BALLESTERO, Manuel, *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido. Análisis del fondo intuido en Subida al monte Carmelo*. Barcelona, Península, 1977, p. 221.

creéis elocuente el éxito de *Marcelino* en el mundo?[70] Un duendecillo que ha trastocado todas las fechas y cálculos de la taquilla. ¿Qué es lo que allí se mueve con tanta fuerza? No son las barbas y los trajes de cartón que hacen tan perfecto contrapunto a la ternura. Es la poesía motriz de una *fe* sencilla, candores, a flor de sus ojos.

[70] *Marcelino, pan y vino*, de Ladislao Vajda, estrenada en 1955.

Nuestra verdadera cultura[71]

Nuestra verdadera cultura, ante la Ilustración europea, ante nuestros fracasos coloniales, ante nuestro descreimiento por parte de los intelectuales (no olvidemos aquello de «que inventen los rubios»), quedó sustraída, congelada, escondida, analfabeta.

Cinco años conviviendo diariamente con las gentes más humildes de los rincones de España me dieron la oportunidad de meter los dedos en sus pechos, la llaga palpable y fabulosa.

Y nuestra Misión Pedagógica, aún desmachada [sic] poéticamente su Misión de Cultura Difusa,[72] no fue nada ante el misionado de los pueblos sobre sus pedantes misionantes.

Fueron los pueblos menos contaminados de este falso progreso humano quienes nos convirtieron. El amor como único camino del verdadero conocimiento.

La cultura tiene por instinto el crecer y el comunicarse. Porque la cultura obedece a la ley general que nos rige de la Cohesión-Amor, que nos reintegra a la Unidad. Cultura es ciega querencia a la *aprojimación*.

Revolución Cultural no escrita de boquilla sino real acción. Aquello que sólo puede tener lugar cuando se está convencido de esta necesidad vital imprecisa.

Existe una prostitución, una perversión en el mejor de los casos, una ausencia de las querencias que un día levantaron la civilización que hoy, podrida y marchita, agoniza.

71 Documento manuscrito, s. f., AVDO.

72 Manuel B. Cossío, en *De su jornada*, op. cit., pp. 216-218, denominó «acción social difusa» a su propuesta de enviar a los mejores maestros a las escuelas más alejadas, ya que en esos lugares la gente se veía privada de otros medios de educación (periódicos, teatro, museos…). Para Cossío, la inversión en esta «educación difusa» era el medio para salir de la ignorancia, la revolución y la miseria material y moral. Del mismo modo afirmaba (*Patronato 1933*, p. XIV) que «el fin unitario de las Misiones» es «la comunicación de la cultura difusa en todos los órdenes». Posiblemente el autor de este texto fuera el propio Cossío.

Proclamamos una revolución, porque la cosa no se arregla con paños calientes ni una atención más amplia hacia aquellos campos de actividades que se adjetivan culturales.
La educación, la ciencia y la tecnología son subproductos de la cultura que anima el fondo del ser humano.
El ordenador y su comunicación electrónica convertida en automática le ocupan 1/5 de su tiempo. El resto libre debe vivirlo acompañado y en diálogo con su íntimo Duende.
Ordenador y Duende, automático y barro, documento y misterio.[73] En la frontera del documento y abrazado en el misterio, tirándose para adelante andando la criatura.
El Duende, el viejo duende escondido en las últimas habitaciones de la sangre,[74] es el portador de nuestra Cultura [...].
Hay que fomentar, proteger y difundir, antes de todo, una tecnología esencialmente democrática compatible con el Estado y sus efectivos. Política y televisión precisan al experto *tactil*.
La cultura es hoy un quehacer, entre el barro y la electrónica, un avanzar desde el documento hacia el misterio, un vivir *acariñando*[75] la bola del mundo en nuestras manos, un sentirse inmerso en un fenómeno general de Cohesión-Amor.
Es un apetito de Unidad. Un reconocimiento de soñarnos independientes y una realidad de sentirnos facetas de una misma Unidad [...].
La palabra *cultura* hoy no es nada. Las gentes en los años la fueron desvirtuando de cosa concreta, esencial, sustantiva, en adjetivo encomiástico de muchas mercancías malolientes [...].
Los propios intelectuales, miopes y astigmáticos, hoy todavía desprecian la palabra *instinto* y menosprecian la cultura popular, sin querer ver que el humilde instinto se sublimina [sic] y nos lleva a las más altas y vitales cotas de Santidad y Clarividencia.
La Cultura es gracia divina, y como gracia es subliminal.
La frase cultura popular es equívoca.
Es cosa de rendir culto al cultivo de la cultura que, en intimidad, habitando la masa de la sangre de los diversos pueblos de España, sufre la implosión y se esconde avergonzada ante el electrodoméstico connatural.

73 Adolfo Muñoz Alonso, en «Cine y filosofía» (Conferencia inaugural del Instituto Español de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas 1959, en *Augustinus*, vol. IV. 1959, p. 241) explicaba que la *intencionalidad* del cine «arranca de la subconsciencia. Por ello, la temática, los paisajes, los argumentos, la historia, las invenciones son tan verdaderas para el cine cuando responde por ellas un documento como cuando las ampara un sueño». VDO conocía con toda seguridad este artículo, de modo que es posible que las ideas que en él se expresan estuvieran en la base de este texto suyo.

74 Véase GARCÍA LORCA, «Teoría y juego del duende», *OC*, op. cit., p. 111.

75 Sobre el término *acariño*, véase nota 73 de la p. 251.

Vías libres al espejo *aprojimante*[76]

[...] LLEGÓ LA HORA DE HONRARSE IMPLANTANDO UNA RADIOTELEVISIÓN «TÁCTIL»[77]

Si España, hace 32 años, ya acreditó tecnologías abiertas a la REACCIÓN PÚBLICA *aprojimante*,[78] ahora el político, el sociólogo y el experto televisivo españoles no deben perder la oportunidad que les brinda este instante histórico, en que se proclama la apertura y la participación para implantar técnicas de la mayor eficacia cultural.

El niño que por primera vez ve una llama, echa la mano para cogerla y quemándose aprende a no quemarse. Por las yemas de los dedos, la mayor CULTURA se implanta en nuestra sangre. Primigenio, permanente, integrador, el sentido del TACTO es nuestro GRAN MEDIO.[79]

Creo que todos andamos de acuerdo, al considerar de cara a la información que llega a 36 millones de españoles, que RTVE es un colosal espejo de influencia decisiva en el criterio de la mayoría. RTVE debe, predicando con el ejemplo, *practicar el cambio democrático*. Dejarse de miedos y cobardías, operar de abajo arriba, enseñar el suelo, pies y pantalones de los «bustos parlantes». Y descubrir y mostrar dónde se asientan, realmente, esos señores pretéritos sobresalientes.

76 Documento mecanografiado, 1976, AVDO.

77 VDO entendía el cine como una pantalla cóncava que forma una «retina colectiva»; y la televisión como una pantalla convexa de carácter *tactil*: una «yema de dedo que nos mira y nos toca». Esta definición coincide con la de MCLUHAN, *El medio es el masaje*, op. cit., p. 125. También McLuhan habló de la «inversión de la perspectiva» que se producía del cine a la TV: «La televisión proyecta imágenes sobre usted. Usted es la pantalla. Las imágenes lo envuelven. Usted es el punto de visión. Esto crea una especie de interioridad, algo así como una perspectiva invertida, que tiene mucho en común con el arte oriental».

78 Alusión a las Misiones Pedagógicas, que VDO consideraba un experimento ejemplar de educación popular y «cultura difusa», y un precedente de su propuesta de un sistema diafónico para televisión, como explica en «Vivencia de apoyo mutuo», de este vol., pp. 72-73.

79 En «La cultura del cassette (con dos SS y dos TT)», conferencia pronunciada en el Club Pueblo (documento mecanografiado, noviembre de 1970), AVDO, afirmaba: «El tacto es para mí el sentido elemental y el integrador, el más propio canal de nuestro Duende».

Para que este programa de cambio sea biológico, no vale la diplomática administración ni el escepticismo de los espacios y tiempos actuales, entre aquellos partidos, partidas o montones.

Sin acudir a mi estimado «cartelista» McLuhan, yo humilde experto español, al afirmar que la técnica no es *función* sino *floración* de la esencia que se trata de transmitir, denuncio *la obligación* que la administración de ese «gran medio» tiene pendiente: en concreto, *limpiar fondos* de inercias tecnológicas trasnochadas, poner en hora democrática toda la dinámica del instrumento, utilizando una nueva estructura que aproveche los actuales desarrollos a nuestro alcance, para recoger y transmitir por VÍA LIBRE, sin interferencias de intermediarios, las transparencias populares.

LUZ VERDE A LA MARCHA POR DOS NUEVOS CAUCES DEMOCRÁTICOS

En esta nueva etapa de RTVE, vislumbro como posibles y eficacísimas dos nuevas y muy definidas actividades:

CAUCE *de predominio* ACÚSTICO. Ingenioso y hábil empleo, sin miedos, veladuras, cobardías, escamoteos, del Radio-Canal DIA-FÓNICO TELEVISIVO[80] (hoy fracasado en *Sábado cine* por su viejo, indocumentado, torpe y limitado empleo; sólo atribuible a la normativa de enquistadas precauciones de la entidad estatal).

Debe hacer reflexionar a los actuales dirigentes, la indiscutible popularidad que alcanzó Don Cicuta,[81] encarnando, después de tantos años, la Reacción Pública; como también se presta a estimar en su profundidad biológica, el juicio del académico Cela, al lamentarse del tratamiento apresurado y torpe que sufrió el «sarampión» erótico de los quioscos, cuando por sus pasos contados estaba a punto de ser bien conocido y liquidado por unánime saturación pública.

EL CAUCE *de predominio* ÓPTICO. Segunda actividad que preveo de técnica democrática consiste en dar paso a una nueva generación de jóvenes captores cinematográficos (por minicámaras) espontáneos y CREYENTES en esta empresa de abrir una VÍA LIBRE a las imágenes populares.

Tales perceptores, mostrando, previamente, con su apasionamiento (manifiesto en la elección de temas y movimiento intencional de sus cámaras) el propio e interferente [sic] *factor subjetivo* que les limita, nos garantizan el cálculo y *descubrimiento de la más pura realidad objetiva.*

80 Sobre la diafonía en general, véase «[La diafonía es un nuevo sistema de producción…]», en este vol., pp. 108-110.

81 Don Cicuta es un personaje del programa televisivo dirigido por Narciso Ibáñez Serrador, *Un, dos, tres…. Responda otra vez*, entre 1972 y 1973. Su función era representar una facción crítica en el marco del programa, y VDO lo vinculó a su propuesta de incluir la voz de la «reacción popular» en el cine y la televisión. VDO explicó esto con más amplitud en «Mecamística del personaje Cicuta», texto manuscrito, s. f. (años 70), AVDO.

¿DUDAS?

Posiblemente se estime por políticos sociólogos e ingenieros de RTVE que estos dos canales de técnica abierta a la comunicación libre popular no pueden tener realidad. Que imaginados por un noble deseo, no tienen asiento real posible. Que no pueden cuajar en servicio regular normalizado.

A los que así prejuzguen, propongo examinar como mínimo asiento, la documentación exhaustiva de mis personales experiencias populares.

Realicé (cámara en mano) más de 50 documentales (en 16 mm) de los pueblos más humildes y desamparados de España. Como dato, llevé la luz eléctrica y la proyección cinematográfica por primera vez al Gasco y a Fragosa, en aquel tiempo, los dos pueblos más míseros de La Fueva de las Hurdes, en mayo de 1936; y recogí documentos foto y cinematográficos de las reacciones humanas de sus gentes.

En cuanto a mis trabajos, en reacción a la estereofonía (1941-44) obtuve en una conferencia mundial de expertos en Cine-TV de la UNESCO un éxito memorable presentando, hace 21 años, la primera cinta mundial con Canal DIA-FÓNICO.

Como verán, siento en mi carne el dolor de la incomunicación española de este período político que ha finalizado; y espero que el tiempo que viene, sembrando Vías Libres, aprendamos a comprendernos para beneficio colectivo.

José Val del Omar
Laboratorio Experimental
PICTO-LUMÍNICA-AUDIO-TACTIL

Vivencia de apoyo mutuo[82]

Me ha gustado ver reaccionar a los pueblos españoles ante el cine. Registré de ellos más de 9.000 clichés.

Aquí quedaron hace veinte años *asomándose* a Charlot estas criaturas del Alto Aragón. Observar que alguien lejano, pero *prójimo* en la imagen luminosa, encendió su simpatía. En el aire que rodea a este grupo está cristalizando una conciencia colectiva. La estimulan el espectáculo que están viendo más otras sensaciones en la sombra: respiraciones contenidas, inconscientes codazos de expansión vital, ruidos de gargantas que tragan saliva, el manotazo en las espaldas de cualquiera, las exclamaciones y los gritos.

Desde la cuna de los sueños de cada uno, por la sangre de cada espectador, ascienden a la superficie, a ese aire que los contagia y unifica, sus más puros sentimientos. Y esta conciencia colectiva *coacciona* al individuo *noblemente*.

* * *

Ahora hay necesidad de hacer frente, de contrarrestar con espectáculo, a ese énfasis suicida de ciertos espectáculos que a *toda costa* buscan el éxito en una dislocada extraversión del espectador. La sensación debe dar paso al sentimiento. A la *pasiva extraversión* actual en la inmensa mayoría de los espectadores hay que proporcionarle un contrapunto en una *introyección reactiva*.

La diafonía es un sistema binaural o bifónico que emplea su segundo canal de sonido para suministrar un contrapunto necesario. Ese segundo canal queda situado, generalmente en arco difuso, a la espalda del espectador en contracampo con el foco sonoro principal, que se encuentra precisamente en el lugar de la imagen.

[82] En *Espectáculo*, nº 133, marzo de 1959, p. 24.

En la primera conferencia de Expertos de Cine y Televisión de la UNESCO me atreví a proponer un *sustitutivo del televisor*, un pequeño proyector ultra-económico de imágenes fijas dispuesto para ilustrar los programas de las radioestaciones, sincronizándose con ellas un servicio preferentemente cultural y rural; también propuse el *canal de la reacción pública*, estimulante del necesario espíritu crítico.[83] Una emisora local, en reacción noble, documental y directa frente a los programas de radio y televisión en aquel mismo instante en el aire. La *extraversión* que produce tanto reclamo alucinante hay que compensarla con estímulos hacia una *introyección reactiva*.

¿Técnica de esta compensación?

Hace mucho tiempo que se puso en práctica eso de deslumbrar por delante y cazar a uno desde la sombra por la espalda. Hace mucho tiempo que el hombre está actuando con mecanismos inconfesables. Los frutos del árbol mental son buenos o malos y todo depende del espíritu y del sentido con que se utilicen.

Hay tanta perversión en el lenguaje de los machacantes *slogans* publicitarios que la lengua está *inservible* para entendernos. Contribuye a este crimen colectivo de destrozar la sensibilidad ese guionista o segmentador de un programa que atenaza a los oyentes y los cuenta como mercancía a ofrecer a la *razón social X*.

¡Cuántas tragedias provoca un buen *slogan*!

En el registro de sonidos, en la versión eléctrica grabada, sobran los fotógrafos y faltan arquitectos.

La diafonía no es ni más ni menos que un paso más del gran autómata de la comunicación espectacular.[84] Su signo depende de la mano que lo utilice. Del espíritu del audaz conductor invasor.

La técnica no se compra plenamente. Es necesario un técnico con espíritu. La creación es cosa de unidad.

José Val del Omar

[83] En «Introducción a una nueva lengua V», documento mecanografiado, 3 de mayo de 1967, AVDO, explicaba la diafonía como un medio para invitar al espectador a «tomar partido»: «Imagínense a ustedes mismos, solos o acompañados, ante el televisor [...] convertidos en seres pasivos, abiertos y dispuestos a admitir toda la información que nos echen [...]. ¿No creen ustedes que sería más sano y más positivo que alguien reaccionando a nuestras espaldas y en la penumbra, nos pusiera en trance de afirmar o negar?».

[84] Como explicó en «Fines perseguidos por la técnica Diafónica VDO» (*Espectáculo*, nº 131, enero de 1959; en *Sin fin*, op. cit., p. 172) VDO consideraba la diafonía como un medio para dar «carta de naturaleza al autómata», que era la claque teatral, los sonidos enlatados cinematográficos, los sonidos en *off*, etc.

Introducción a una nueva lengua[85]

[...]

INTRODUCCIÓN A UNA NUEVA LENGUA II

LA TRANSMISIÓN DE LA VERDAD

La vida individual, que no es más que una sola explosión al ralentí, se le ha quedado pequeña al hombre. Éste, en su afán de dominar, sacó su mecanismo fuera de la piel, extendió sus palancas, creó unas máquinas, las estimuló con la electrónica y éstas se auto-aceleraron enjaulándole en una tupida dinámica de milisegundos,[86] dejándole sin capacidad de reflejos psico-fisiológicos, prisionero de su propia obra.

Hoy, el hombre se siente animal lento, insensible, desmemoriado, condicionado al solo ciclo biológico, sin tiempo para mantenerse a la alta velocidad de la circunstancia acelerada; y ello le induce, por simple instinto de conservación, a abandonar su individualismo e integrarse en la capacidad espacio-temporal de una sociedad que ya está generándose en equipos y regenerándose en relevos.

Dentro de este programa, las comunicaciones han progresado. Más bien han explotado. Estamos viviendo un desacoplamiento de velocidades entre el receptor humano actual y el auto-acelerado medio emisor, en progresión vertiginosa y explosiva.

La pobre naturaleza humana, abierta a todas las llamadas y reclamos mundanos, sufre un empacho. No puede digerir. No le queda tiempo para reflexionar. Se siente zarandeada y extravertida. Aunque creó unas defensas y se insensibilizó con su carcasa característica,

[85] Documento mecanografiado, 3 de mayo de 1967. Existen varias versiones de este texto. La que aquí se ofrece se ha basado en la versión, al parecer completa, procedente del Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares [en adelante AGA], (03), caja 72/48808.

[86] La concepción de los medios como prolongación de los sentidos procede de McLUHAN, *El medio es el masaje*, op. cit., pp. 26–41.

los machacantes *slogans* –verdadera lluvia radioactiva psíquica de impactos subliminales transmitidos a velocidad paralizante por zonas y frecuencias hasta ahora vírgenes–, lo inundan y desintegran.

La historia de las comunicaciones es mutua conquista, y el hombre está entregado a la voluntad del invasor que sepa emplear estas técnicas de umbral.

Empezamos a estar a todas horas rodeados de serpientes alucinantes que, por repetición o por sorpresa, nos estimulan a comer frutos innecesarios[87] y hasta nos acogotan con sus machacantes imperativos categóricos.

Nos inducen los carteles. Nos convierten en monos los *slogans*. Nos cretinizan los mercaderes de envases para que coticemos el frío del agua o que paguemos por cruzar el marco de la puerta al campo que han registrado y exaltado para su utilidad comercial [...].

Yo pienso que es hora de poetas meca-místicos. Hombres que sientan y hagan sentir la mecánica invisible en la que estamos sumergidos palpitando [...].

Existe una VÍA LIBRE, flotante, por la que se puede Hablar a la Sangre, que Riega los Instintos de sus Prójimos; con la instintiva simpatía de su propia sangre [...].

La Nueva Lengua, sin esa verborrea de desacreditado lenguaje piel, expresa las parábolas ya sin palabras. Y «Fray Ejemplo»[88] la emplea siempre en sus predicaciones.

Hoy, la Nueva Lengua no se abre camino por los libros, sino por la centelleante telenoticia. Por el movimiento humano inconsciente apresado de la manera más espontánea y libre.

La Nueva Lengua juvenil comprime el acto, y su sintaxis lógica y consecuente, en esta hora de vertiginosas voladuras.

INTRODUCCIÓN A UNA NUEVA LENGUA III
LA DELICADA NEURO-CONDUCCIÓN PÚBLICA

Albert Einstein al señalar: «la preocupación por el hombre y su destino debe ser siempre el móvil de todos los esfuerzos técnicos»,[89] y añadir: «para mí, la esencia de la religión es tener capacidad de

87 Esta expresión procede del Auto Sacramental Invisible «El mensaje diafónico de Granada», documento mecanografiado, 1951, AVDO, donde una «voz íntima» dice: «Pese en vosotros, en vuestros hijos, en los hijos de vuestros hijos, todo alimento estéril, toda energía malgastada».

88 Probablemente esta cita proviene de RAMÓN Y CAJAL, Santiago, «Pensamientos de tendencia educativa», grabación sonora de la colección del Archivo de la Palabra, dirigida por Tomás Navarro Tomás, 1931 (existe edición moderna, Madrid, CSIC, 1989). VDO conservaba estas grabaciones en casete. La cita de Cajal decía: «Misión trascendental del educador es desarrollar alas en los que tienen manos y manos en los que tienen alas. Sólo trabajando se enseña a trabajar. Como decía Cisneros, fray Ejemplo es el mejor predicador». De la relación de VDO con el Archivo de la Palabra, véase nota 22, en este vol., p. 103.

89 VDO subrayó esta frase en su ejemplar de CUNY, Hilaire, *Albert Einstein y la relatividad*. Madrid, Cid, 1962, p. 163.

meterse en la piel de nuestros semejantes y compartir sus alegrías y tristezas»,[90] nos estimuló a desarrollar, religiosamente, técnicas de *aprojimación*.

Es misión nuestra abrir caminos al hombre, cauces fecundos y libres, casi automáticos, para que pueda comunicarse. Para que pueda transmitir lo más entrañable de su ser por la flotante zona de las simpatías amorosas elementales. Pues al hombre hay que entrar por aquellas puertas por las que salió su propio instinto; porque hay que hablarle en su propio lenguaje instintivo.[91]

La cultura difusa,[92] que es algo así como un cajón de sastre con retazos de mil telas, sólo estimula su extraversión. Hay, por el contrario, que llamar sus pulsos con el fuego *conmocional* del espectáculo de la propia vida en evolución incesante, para transformarlo; convertirlo de espectador en una encarnación del protagonista: del Gran Protagonista.

Hay que cultivarle la pasión por germinar. Hay que darle «espacio» para que disfrute del TIEMPO [...].

Nadie en el fondo quiere ir a la igualdad. Queremos *levantarnos* a la Unidad y, como no asciende quien no se enciende, debemos sembrar el fuego de las emociones en el cogollo de nuestro pálpito.

En la masa de la sangre habita la cultura esencial. Aquella misteriosa experiencia vital esculpida por el fuego de las conmociones. Aquella que nos hace escarmentar y ciegamente intuir las savias vivencias que a todas horas nos están regando la conducta.

En 1961 propuse un Instituto de las Técnicas del Espectáculo para fomentar la responsable tarea de cultivar las motivaciones de mayor ganancia emocional sobre nuestra sangre.[93] Pero la falta de ejecutivos, de dimensión humana acorde a nuestra hora, donde la técnica es un fenómeno nuevo, hizo que nadie percibiera cómo el Verbo declina ante el sueño *tactil*.

El Ministro Fraga, más tarde, con la Ley de Prensa,[94] abrió camino histórico a la expresión pública. Pero el Plan de Desarrollo Económico le obligó a admitir, como inevitable, el fenómeno de la publici-

90 Ibíd., p. 165, también subrayada en el ejemplar de VDO.

91 Se retoma aquí la expresión de «Sentimiento de la pedagogía kinestésica», en este vol., p 51. «Hablar al instinto en su propio lenguaje».

92 Sobre la «cultura difusa», véase nota 72 de «Nuestra verdadera cultura», en este vol., p. 67.

93 Se conserva un documento mecanografiado, titulado «El Instituto de Técnicas del Espectáculo» (10 de septiembre de 1959, AVDO) donde definió el espectáculo como «choque», «constante creación», como aquello más difícil de normalizar, precisamente porque su fin es *conmocional*.

94 La Ley de Prensa de 1966 sustituyó la normativa de Serrano Suñer, vigente desde 1938, en plena Guerra Civil. La Ley de Fraga supuso una relativa apertura: entre otras cosas, el reconocimiento, al menos teórico, de la libertad de expresión, la supresión de la censura previa y la limitación de las consignas al derecho estatal a incluir notas «de interés general». Como medida preventiva, instauró el depósito previo de ejemplares de los periódicos en el Ministerio. Véase una descripción en DUEÑAS, Gonzalo, *La Ley de Prensa de Manuel Fraga*. París, Ruedo Ibérico, 1969, que calificó la nueva situación de «libertad vigilada» (p. 43).

dad. A reconocer que precisamente el parámetro económicamente más frecuente y dotado de la información, lo constituye la Deformación Informativa del reclamo comercial.

Y es que el complejo laberinto de las urgencias impide muchas veces clarificar conceptos y mirar de frente a ese humano instinto estéreo-biológico de invasión y dominio.

Un centro emisor de Televisión, hoy es algo así como una volcánica y formidable fuente de energía penetrante y en evolución vertiginosa. Un motivo de radioactividad, mucho más peligroso por su influencia en la neuro-conducción pública que cualquier foco de energía nuclear.

Los ingresos por reclamo comercial permiten al Estado español contar con el gran instrumento de TVE. Pero yo invito a la conciencia colectiva de los dirigentes de esta gran empresa nacional a meter los dedos en la llaga. A entrar en directo contacto. A mirar los encefalogramas obtenidos de la gente joven de muchos pueblos y ciudades ante el televisor. Sólo así nos daremos exacta cuenta de la profunda incisión *conmocional*, condicionante de la futura conducta de muchas criaturas, motivada por esos «espacios» publicitarios y no publicitarios que, figurándonos que resbalan, damos alegremente por inofensivos.

La televisión es una rama del árbol de la ciencia del bien y del mal. Es, en nuestra hora, la vanguardia de las comunicaciones. Y puede ser la Proa de la *aprojimación*; o el «ultrasonido» más desintegrador del Espíritu.

En la carlinga emisora, desde la que vamos a sobrevolar las tierras y los ríos de las sangres, hay que estar «en trance de alma», arrebatado de AMOR hacia los millones de criaturas que nos esperan abiertas, para que les llueva un programa de vida; y se lo «grabemos» con arte en su memoria. El televisor es más que una ventana azul al mundo, centelleante invasor que se nos cuela en casa y, mirándonos fijamente a los ojos, taladra nuestra piel; y rítmicamente se aposenta en la masa de nuestra sangre.

No malgastemos el choque mágico. No quememos la credulidad, la fe en el Hombre de muchas criaturas vírgenes, ensuciándoles los ojos y el pensamiento. No derramemos receptores sobre los humildes pues, más que aligerar nuestra conciencia, deben pesarnos; hasta que aquel medio no les suministre claridades de pan candeal y de agua clara.

INTRODUCCIÓN A UNA NUEVA LENGUA IV
EL TELECLUB 1970. «LA REUNIÓN A DISTANCIA»

El primer Plan de Desarrollo Económico y Social español contó, desde el primer momento, con la publicidad comercial; como fuerza motriz de excitación al crecimiento de la capacidad adquisitiva.

Fraga, ante un panorama general favorable al reclamo, al plantearse el problema de la financiación de Televisión Española, no hizo otra

cosa que ser lógico y rentable. Ello facilitó los millones que han permitido su envidiable equipo actual y la manifiesta vitalidad de sus programas, pero su responsabilidad está exigiendo una predisposición favorable a comprender el daño; y a poner en práctica aquellas ideas técnicas que puedan contribuir a mejorar la situación.

El Plan Nacional de Teleclubs,[95] que va a ser económicamente potenciado, debe tender sobre todo a la defensa de las criaturas, mental y económicamente débiles ante la televisión de programaciones que no les valgan para andar el camino de su desarrollo social.

Los que hemos convivido en los pueblos más humildes de España, podemos afirmar que el primitivo y general concepto del teleclub, hoy nos llega a los españoles pasado de fecha.

Aunque aquí se le ha querido vivificar definiéndole como «asociación voluntaria para la promoción de la cultura popular mediante hogares adecuados en los que el uso de la televisión, y otras técnicas de animación cultural, incluidas las de lectura, provoque una comunicación creadora entre los asistentes», a mí no me satisface.

Teleclub, textualmente, quiere decir Reunión a Distancia, específica y original definición de una actividad mágica, actualísima y practicable, debe responder a su principal función comunitaria española; en un programa que, lógicamente, ha de alcanzar los años en que vamos a dialogar con hermanos aposentados en la misma Luna.

Cuando el hombre tiene algo nuevo que decir, inventa la manera de decirlo. Y el ser propio siempre es oportuno en el horario de nuestra evolución. Poseemos un claro concepto del Teleclub porque nos es familiar la mecánica en que ha de sustentarse.

Debemos despojarnos de informes de segunda mano sobre prácticas trasnochadas y marchitas en otros países; sobre técnicas que ni siquiera se orientan, y mucho menos se ajustan, a lograr la máxima ganancia emocional y *conmocional* sobre nuestra sangre.

Es necesario, no sólo el programar la recepción de emisiones y su comentario local. Hay que participar en las emisiones. Hay que encarnar la substancia de las emisiones. Y hay que darse a todo el mundo.

El derramar aparatos y el instruir en una semana «monitores» –sembrando ciegos grupos de presión determinada–, no debe sernos suficiente.

95 En el marco de los Planes de Desarrollo Económico y Social, la Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular creó una Red de Teleclubs (vigente entre 1964 y 1978) que pretendía promover el desarrollo de las zonas más incomunicadas de España. Los teleclubs se entendían (según los describió, por ejemplo, Carmen Llorca en *Los Teleclubs en España*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1971) como un lugar de reunión para difundir la cultura popular, que generaban a su alrededor otras actividades (conferencias, cursos, grupos de teatro…), lo que explica el paralelismo que establece VDO entre los teleclubs y las actividades de Misiones Pedagógicas.

A veces, la visión de otra sociedad más evolucionada nos paraliza. Y es necesario prestar apoyo a la vital reacción. Excitar el espíritu crítico. Sacar al hombre del punto muerto en su pasividad contemplativa. Debemos contribuir a la EVOLUCIÓN; hay que *sombrar* trascendencia; y, en todo medio mísero, en toda criatura por escasa que nos parezca, puede germinar un fruto que nos alimente.

Aún olvidando que en los países más adelantados de la civilización industrial, «en prostituido y frívolo destino, la ciencia y la técnica sirven a los bolsillos privados antes que al Hombre»,[96] aún rodeados de este imperio formado por los envases con los que se nos siembra la sed y se explota hasta el propio aire, en España vislumbramos dos técnicas, dos conductos, que entre la automática electrónica y el barro de nuestros pueblos pueden permitir la circulación de esta nueva lengua; entre cristianos que en verdad quieran renovar su prostituido lenguaje.

No se trata de interferir la programación actual. Nuestras técnicas se sustentan hasta en las propias cojeras de las realidades actuales. Son técnicas de participación y encarnación que vienen a enriquecer el espectáculo de los propios programas diarios. Y si tienen algún secreto, éste radica en su innata razón amorosa. Tratando de sembrar el fuego de la fe en el Hombre, han de estar ejecutadas por jóvenes capaces de penetrar y convivir bajo la piel de sus semejantes; para alumbrarlos con su propio Fuego [...].

Por primera ley de percepción, a la luz sólo la puede ensombrecer otra luz.[97] A esta magia, una mística más mágica. El árbol de la ciencia ofrece diversos frutos y es necesario abrir los ojos a la evidencia.

El Radio-canal Diafónico en TV, realizado intencionalmente para los Teleclubs populares, puede interferir percepciones nocivas al desarrollo social de muchas criaturas vírgenes indefensas.

En los primeros meses, los ojos y oídos abiertos y ávidos de percepción de la vida, engullen todo lo que se les echa; y ello puede producir una indigestión; provocando un serio trastorno psicofisiológico de profunda y trascendente huella.

Un televisor es un fabuloso y *conmocional* instrumento; un microtelescopio que a los niños como a los adultos no estimulados a discernir, puede infligir una tremenda herida.

Debemos aspirar a que el Teleclub abierto en los lugares más atrasados, no colabore en ese crimen.

96 TOYNBEE, Arnold, «La próxima revolución norteamericana», en *Cuadernos. Revista mensual*, nº 54, noviembre de 1961, p. 32: «A la producción marginal de la tecnología de la minoría habrá que darle una nueva dirección y sentido, de modo que renuncie a su prostituido y frívolo destino actual de proporcionar lo superfluo a una minoría saciada y tienda a la satisfacción de las necesidades elementales de la mayoría».

97 VDO extrajo esta idea de las explicaciones físicas sobre la naturaleza de la luz de VAVILOV, Sergei, *El ojo y el sol. (La luz, el sol y el ojo)*. Buenos Aires, Ediciones Cultura, 1959, p. 40. Al margen de esta página anotó: «Luz + luz = sombra».

El Radio-canal Diafónico en TV puede contribuir, eficazmente, rodeando a estas criaturas subdesarrolladas, acompañándolas en su expectación, influyéndolas con sus diferentes reacciones, estimulando el despertar de su espíritu crítico frente a todo aquello que les puede sentar mal. Y ésta no es obra de falsificadores de la opinión pública, sino de respetuosos neuro-conductores de la libertad de juicio.

Yo pienso en los jóvenes de voluntad caritativa, *aprojimante*, penetrando por aquella puerta emotiva, siempre abierta, del instinto primario de las gentes, para quedar alentando sus propios impulsos. Si tuviera que resumir lo que es el Radio-canal Diafónico en TV, diría: Es un secreto camino para que el amor nos sople y anime nuestro propio fuego.

INTRODUCCIÓN A UNA NUEVA LENGUA VI
UNA VÍA LIBRE A LA PRODUCCIÓN POPULAR EN TV

El Hombre inserto en la explosión de las comunicaciones se encuentra iniciando un gran paso del Yo hacia el Nosotros. El increíble cruce no sólo de una frontera material, sino la pasión hacia una consciente fusión mental.

El instinto estéreo-biológico le incita a salir y a penetrar en los demás. Cruzando su piel también traspasa la de sus próximos semejantes; y ya empieza a soñar sustentaciones en equipo; y a sentir su inmortalidad en el relevo.

Entre los medios que más contribuyen al fenómeno de nuestra hora, se encuentra el gran espejo electrónico de la *TV aprojimante* de los pueblos: la TELE-VÍA-LIBRE de hombre a hombre es el nuevo camino para cruzar por el instinto; y ofrecer nuestro propio tacto para contacto de los demás.

¿Bajo qué forma puede lograrse esta técnica de máxima ganancia práctica?

A veces, las grandes soluciones las tenemos muy próximas, pero quizás por no haber sido motivos de negocio, no encuentran eco natural y pasan desapercibidas.

Hace años, gravitando sobre unos jóvenes, la fecunda experiencia poética de unas «Misiones Pedagógicas» que nos habían permitido ir a convivir con la realidad, en los pueblos más incomunicados de nuestra patria, y a los que se pretendía activar bajo una información realista resumida en el *slogan* «En el mundo hay más»,[98] palpando que tal cosa tenía como primer efecto sentirse atraídos por otras luces de ciudad y lugares donde se les prometía la buena venturanza, aquellos jóvenes fundaron la Asociación Misional «CREYENTES DEL CINEMA»,

[98] VDO explica la historia de esta frase en «El firmamento de una Técnica...», en este vol., pp. 164-165.

para el desarrollo de un cine documental poético, de mínimo costo, que permitiera con cierta independencia prestar servicio a una comunicación humana trascendente.

A mí me tocó el honor de presidir este intento de llevar a las criaturas más necesitadas y humildes de los olvidados rincones, algo que alimentara su elevación; y no su fuga.

Nuestra fe en el Hombre nos hizo levantar la idea de que la criatura es más; y a pesar de los años transcurridos, creo que esta consigna sigue teniendo plena vigencia; pues sobran llamadas enajenantes que nos extravierten [sic] y descentran; luces que alucinan y ritmos que nos duermen el Espíritu.

Por ello hay que creer en la TV como ventana electrónica a un gran espejo *aprojimante* revelador de semejanzas, para que el Hombre se mire y reconozca desde fuera de su propia piel.

¿Por qué medios instrumentales puede lograrse este propósito?

Poner en manos de jóvenes, con ardiente voluntad creativa *aprojimante*, unas mini-cámaras para palpar en su circunstancia particular aquello que les estremezca.

Permitir que la cinta de 8 mm se convierta, en las manos de estos jóvenes, en oscilograma documental de sus querencias.[99]

Tratar estos documentos con el máximo respeto; segmentándolos y coordinándolos bajo control poético.

Programar estas cintas como valiosas veredas emocionales y vitales de nuestro instinto.

Utilizar el espejo electrónico de la central televisiva y esperar el lógico prodigio de la reproducción *conmocional* colectiva de aquellas emociones, un día sentidas en solitario.

Esta Vía Libre de España a España; de pueblo a pueblo; de hombre a hombre; de instinto a instinto, puede cultivarse en todos los lugares y puede nacer en cualquier sitio; siendo los TELECLUBS los llamados a participar y encajarla.

Unos metros de cinta en una cámara de 8 mm en las manos de un joven, de los que no saben, por lo mucho que quieren, puede ofrecer cauces por donde llegar a nuestra frontera entre el documento y el misterio.

El mundo objetivo, realista, exterior, es captado por el micromundo subjetivo y sonámbulo; que también se retrata en la intencionalidad de esta captación.

Operamos sobre una base muy firme. Frente al colosal Leonardo del aforismo «cuanto más se conoce, más se ama», que parte del frío

99 En 1962, VDO le había «señalado al ministro y al subdirector de Cultura Popular la conveniencia de poner en marcha a los jóvenes con registradores de 8 mm para captar con plena espontaneidad la más pura verdad de los humildes; siendo éste el mejor camino de reacción creadora de los teleclubs, incorporándose con imágenes, sonidos y montaje a las encuestas para producir un diálogo nacional fecundo»; véase «Propuesta al Director General de TVE», 27 de febrero de 1967; en *Sin fin*, op. cit., p. 269.

testimonio para luego amar, en España, donde sobre todo hay sangre y temperatura, una monja de Ávila escribió: «El amor es el único camino del conocimiento».[100]

Teresa de Ávila se desplazó, por la emoción que la conmueve, desde el ciego ardor hacia la luz; pues sólo el corazón que plenamente arde nos conduce con plenitud de instinto hacia lo fecundo.

Y los españoles hemos de valernos de una intencionalidad iluminada, una subjetividad ardiente, un camino de arrebatado amor, una compasión auténtica que nos permita compenetrarnos mutuamente.

Yo creo que la lírica del movimiento de la cámara es un flotante camino, una subjetiva Vía Libre popular, una buena paralela para estimular a la simpatía de ponerse en el lugar de otro.

La cámara es una retina colectiva. El verdadero protagonista anónimo de la Vía Libre es aquél que se encuentra detrás de la cámara, intentando hacer de pontonero. El hombre-cámara tiene que ver los objetos y traspasarlos, valiéndose de la luz desprendida de su propio fuego.[101] Tiene que encontrarse encendido de caridad para iluminar, cruzar, perseguir y ofrecer al contacto de sus semejantes, la segunda generación de su propio gozo.

Por encima de toda preceptiva cinematográfica o televisiva, debemos ser propios. En nuestra Cultura de Sangre, en nuestro propio pálpito, reside el patrón de nuestra métrica. Luego el ritmo vendrá solo al choque con los documentos; y estar seguros de que cuando se alcanza por ese cauce una poética de altura, la expectación surge de la propia vida sin trucos.

Nada de esto significa desdeñar la técnica. Por el contrario, yo estimo que esta aristocracia técnica, nacida como efecto de una causa amorosa, es cosa muy importante.

Antes de invitar a evadirse, hay que contribuir a que las criaturas respiren a fondo, se apoyen en su tierra, y se levanten.

El TELECLUB debe considerar a esta «Vía Libre» como la plenitud de su función *aprojimante*.

Y al joven-cámara, iluminador, pontonero y protagonista, sólo se me ocurre recomendarle aquello que un día dijo alguien: «Ama y haz lo que quieras».[102]

100 Sobre estas expresiones, véase nota 69, de «Reaccionando ante los gigantes de 1956», en este vol., p. 65.

101 La expresión del «hombre-cámara» es literalmente la que empleó Dziga Vertov en su película del mismo título de 1929 (conocida en España, por lo menos, a través de Carlos Fernández Cuenca, *Panorama del cinema en Rusia*. Madrid, CIAP, 1930, pp. 139-140. Aunque no hay pruebas de que VDO conociera este libro, sí está claro que mantuvo una larga relación con su autor). De un modo similar a lo que VDO afirma aquí, Vertov consideraba en «Lo esencial del cine-ojo» (*Kino*, 3 de febrero de 1925), en *El cine ojo*, op. cit., p. 63, que la tarea de «elección de los hechos fijados en el celuloide sugerirá al obrero o al campesino el partido a tomar». Como se puede comprobar, se trata de planteamientos similares con intenciones muy distintas.

102 Se trata de una conocida frase de san Agustín (*In epistulam Ioannis ad Parthos*, 7, 8), que VDO tenía escrita en el atril de plástico transparente en el que solía leer. Entre los libros de VDO, aparece subrayada en WATTS, Alan, *Naturaleza, hombre y mujer*. Madrid, Fundamentos, 1973, p. 212.

Magnificación de la *paraula*[103]

A la Unificación del idioma español. Por la actualización de la comunicabilidad *audio-tactil* del Fonema Hispánico.[104]

Valiéndose de:

– el énfasis electrónico del espectro fonético,
– su dialéctica especial,
– y su automática extensión Picto-lumínica.

Señores profesores:

En la sesión inaugural, alguien con apariencia humorística puso el dedo en la llaga al decir que había que buscarle a nuestra lengua su *sex appeal*, su genésico atractivo; dotarla de la imantación que nos invitara a poseerla, a convertirla en serio y fecundo motivo de nuestro orgullo. En fin, a mostrar su bella forma, como estructura lógica del latido de la esencia que representaba.

Hoy la lengua de los jóvenes quiere cantar y no contar. No desea referir historias. Pretende llamar el interés por nuevas voces. Quiere hacer de la palabra espectáculo, dándole cuerpo en su espacio; y encontrándole su tiempo en nuestro propio latido. Y animándola con luz, imagen y cromática.

Desde mi punto de vista, dos peligros acechan a nuestra lengua: uno relativamente pequeño: «la letra mata». Y al pie de la letra petrifi-

103 Comunicación al Segundo Congreso Internacional para la enseñanza del español, documento mecanografiado. Madrid, enero-febrero de 1971, AVDO.

104 Parece que, con el arcaísmo *paraula*, se refiere a la lengua viva, oral, a la que pretende revitalizar y conferir una cierta unidad. Algo similar a lo que afirmaba Unamuno, cuando decía que «una de las más fecundas tareas que a los escritores en lengua castellana se nos abre, es la de forjar un idioma digno de los varios y dilatados países en que se ha de hablar, y capaz de traducir las diversas impresiones e ideas de tan diversas naciones». En UNAMUNO, Miguel de, «La reforma del castellano» (1901), en *La dignidad humana*. Madrid, Espasa-Calpe, 1944, p. 66. En este contexto, Unamuno se refería al «hablar en cristiano», que VDO vinculó con la *paraula*, tanto en «Reaccionando ante los gigantes de 1956» como en «Corporación del Fonema Hispánico», ambos en este vol., pp. 57-66 y 103-107, respectivamente.

cada puede morir nuestra lengua, pueden secarse las fuentes de nuestra savia, las músicas de nuestra sangre.

Otro fabulosamente grande: nuestra lengua se pervierte, manipulada, prostituida por indeseables, que la convierten en verdadero antifaz de intenciones inconfesables.

«Aquello mismo que nos hace menos aptos para el tipo de civilización que hoy priva, acaso eso mismo, nos condicione mejor para la civilización del mañana».[105]

Tal presentimiento nos fue comunicado hace sesenta años por Miguel de Unamuno. Américo Castro y Marshall McLuhan saben muy bien que ese nuevo tiempo nos ha llegado [...].[106]

Olvidamos que estamos rodeados de medios instrumentales que desconocemos o, a lo sumo, empleamos en una mínima parte y casi seguro que impropiamente.

El niño, desde que nace, todos lo sabéis, se convierte en un registrador magnético de imagen y sonido. Todo lo que ve y oye se le está *grabando*, le está produciendo una gran incisión en su virgen cortical magnética. Y esa *incisión* del mundo que le rodea modula la orografía por donde luego discurre la savia de sus querencias.

Señores profesores: si la totalidad de los niños que empieza a ir al Colegio en los EEUU ya pasaron cuatro mil horas ante el televisor, y si por otra parte la evolución vertiginosa de las técnicas laborales, obliga a constantes «reciclajes» para su actualización permanente... queda bien manifiesta la influencia y preponderancia formativa de este medio electrónico de la comunicación social.

Hoy el niño, queramos o no reconocerlo, desde que nace es atraído por el centelleo de una ventana luminosa a la que se asoman cabezas muchas veces a doble tamaño de las que suele estar viendo que, mirándole a los ojos con insistencia, le hablan y, naturalmente, le encantan. O sea, la primera información *conmocional* que éste recibe se debe a un medio mixto electrónico manipulable.

Ante esa realidad es obligado saltar a las carlingas y arrancar el timón de las manos del mismo demonio, promotor alucinante de la mayoría de estos espacios de-formativos.

105 UNAMUNO, *Vida de don Quijote y Sancho*, op. cit., II-LXVII, p. 308: «Pueblo moribundo se ha llamado a tu pueblo, Don Quijote mío, por los que, embriagados con el triunfo pasajero, olvidan que la fortuna da más vueltas que la tierra y que aquello mismo que nos hace menos aptos para el tipo de civilización que hoy priva en el mundo, acaso eso mismo nos haga más aptos para la civilización de mañana. El mundo da muchas vueltas y la fortuna más».

106 VDO relaciona la interpretación quijotesca de la historia de España de Unamuno con la «nueva cultura» *audiotactil* anunciada por Marshall McLuhan. En *La Galaxia Gutenberg* (Madrid, Aguilar, 1969, pp. 312-314) McLuhan, apoyándose en CASTRO, Américo, *The Structure of Spanish History*. Princeton, Princeton University Press, 1954, definía la cultura española como esencialmente «hostil hacia la palabra escrita» y «axiológicamente inclinada entre el alfabetizado Occidente y el oral Oriente árabe». Lo cual, para McLuhan, derivaba en una «preferencia de los españoles por vivir en plena pasión [que] puede tener su analogía en Rusia». No es necesario subrayar la similitud entre estas ideas y las que sostenía VDO.

Y, desde luego, no se resuelve el problema echando los frenos. Es problema de aceleración en la calidad espectacular.

Ello es lo único que nos puede seguir manteniendo con una gran audiencia.

Para muchos expertos, hoy, el grabar discos es un arte casi religioso de *hablar a los ojos*, pues la fuerza de atención visual recibe las informaciones por arco reflejo.

Si el contenido engendra una estructura, si existe el arquitecto electrónico que poéticamente la subraye, si –fieles a su esencia– cristalizamos la substancia de cada tema, si cualquier disco bien hecho compensa todos los ensayos, decidme ¿qué se puede hacer con la palabra viva en el Fonema? ¿Y con el Fonema habitando las sangres y girando sobre las tierras?

Todo lo genuino tiene perfil y los múltiples perfiles saliendo en competencias populares han de marcar el contorno de una común fonética.

El actual tratamiento electrónico del registro *standard* de la voz humana y su reproducción son imperdonables; un incalificable e increíble absurdo, un récord de abulia y de desidia.

Quedó a nivel de simple automatismo lo que debe ser manipulado con gran sensibilidad por el poeta profundo y el artista *tactil*.

Creedme: la electrónica ha sido empleada en la grabación de la palabra en una centésima parte de sus posibilidades actuales.

Una de las cosas buenas que hicieron los discos de los Beatles fue –delicadamente– enfatizar, desvelar los duendes ocultos de la buena fonética inglesa.[107]

Si la música de jazz utiliza todas las técnicas de la poesía oral, no es difícil en esta hora, si contamos con una electrónica lírica, la plena identificación de todos nuestros modos orales.

Edgar Varèse hablaba constantemente de las posibilidades de la palabra como valor acústico, como sonido puro.[108]

Vivimos una nueva tipografía *audiotactil*, reflexiva y emotiva, mezcla de la voz interior y de los temblores y gritos de la circunstancia. Si hace veinticinco años, los cuartetos se registraban situando a cada intérprete en estudios aislados, resonantes simpáticos a cada instrumento... ¿qué es lo que se puede hacer hoy con la palabra, supervisando su espectro de frecuencias?

107 «El mito significa vestirse con el público, con el medio. Esto es lo que hacen los Beatles. Son un grupo de personas que, de pronto, pudieron vestirse con su público *y con el idioma inglés mediante efectos musicales*... poniéndose un ropaje completo, todo un tiempo, un *Zeit*», McLuhan, *El medio es el masaje*, op. cit., p. 114.

108 El interés de VDO por el registro, tanto sonoro como cinematográfico, era afín al de los experimentos de Varèse con la «música electrónica». VDO debió conocer la obra de Varèse en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, en la que se proyectó *Aguaespejo Granadino*, y en la que Varèse presentó un *Poema electrónico* en el pabellón Philips, que Le Corbusier realizó para esa exposición.

Cada palabra tiene en su entraña una tensión que la forma y origina su unidad; una substancia que se traduce en timbre, una lucha que cuaja en un contorno.

Cada sílaba, cada vocal, puede tener una ecualización, un tratamiento especial, un lógico y *audiotactil* reflejo de representaciones visuales. Y hay que levantar en nuestra comunidad idiomática esa *paraula* coral polarizante [...].

José Val del Omar
Laboratorio Experimental de audiopictolumínica
Europa 9, Madrid

Enosa, el niño y los instrumentos educativos para experimentar en directo[109]

Todos los niños nacen genios pero la mecánica funcional de todos los pueblos de la tierra, más o menos acentuada según sus exigencias vitales, les destroza su sensibilidad virginal.

Desde el mismo día de su nacimiento, el niño es cámara cinematográfica y aparato magnetofónico y va quedando con márgenes y sonidos de perdurable incisión. Esta incisión lo forma, conforma y deforma.

La sociedad adulta, acuciada de urgencia colectivamente pervertida, se da perfecta cuenta de que se está quedando sin agua, sin luz, sin aire, sin la transparencia.

Desamorizada [sic], sin «amar es ser lo que se ama»,[110] se está quedando *sin futuro*.

Al pobre niño le puso un babero de come y calla o le empapeló privándole de los brazos, olvidándose de lo primigenio del hombre como criatura de creación:

su entrenamiento tactil

su mecánica compulsatoria

la necesidad de abrirle a la experiencia directa, vital y total.

En suma, de contribuir por ámbito, estructura y sistema a que floreciera la sabiduría de nuestro Segismundo: aquella que hace decir «que estoy soñando y que quiero hacer el bien, pues no se pierde el hacer el bien ni en sueños».[111]

El niño por naturaleza destripa, investiga, crece, funde juego, trabajo y lucha, no quiere sentarse a que le cuenten historias. Las

109 Documento mecanografiado, s. f. (hacia 1971-1974), AVDO.

110 Cita literal de la frase de *Fuego en Castilla*, que VDO atribuyó en otras ocasiones a san Pablo. Véase nota 38, p. 233 de este vol.

111 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*. Madrid, Prensa Moderna, 1931, Jornada 3, Escena 4, p. 71. No se conserva ejemplar de esta obra en la biblioteca de VDO, pero este pasaje sí aparece citado y comentado en UNAMUNO, *Vida de don Quijote y Sancho*, op. cit., II-LXXIV, p. 332.

palabras están para él prostituidas e inservibles, y no admite el paternalismo de una civilización artero-esclerótica y lamentable porque no sabe dónde la llevan y, lo que es peor, no tiene tensión anímica, no la anima el amor mayúsculo por un desvivirse por los que por lógica han de sucederla.

El joven, ante una sociedad que no le siembra buenos apetitos, que lleva el aire con trucos y emboscadas, con cepos de erotismo para venderle lo que no necesita, es natural que abra los ojos y los clave, negándose a seguir manipulado.

La vida es hoy para el joven el espectáculo de la creación incesante, donde de cautivado espectador se autotransforma en protagonista. Es hora de síntesis y de regreso a lo elemental, hay que volver a las fuentes y a la tribu.

Envuelto en papeles llenos de letras sin genealogía coherente.

Empaquetado de pies y manos como una cosa, envuelto en rutinas anacrónicas, espoleado por serpientes publicitarias que le estimulan al despilfarro, a comer del fruto innecesario, el alimento estéril, por quienes quieren para su provecho personal poner puertas al campo, está propicio a la violencia por su temperatura juvenil a punto de explosión.

Cuando lo que profundamente quiere es buscar y confundirse en colectiva pasión. Sueña en la sublimación de su instinto y no creyendo en las palabras, acude al ciego ritmo, al latido entrañable, profundo.

A los decibelios ensordecedores, a las luces que lo deslumbran, al lenguaje *conmocional*.

Si esto es así, ¿por qué no acudir a su fórmula? ¿No sintonizar con sus nobles querencias? ¿No convertir su primordial educación en siembra de buenos apetitos?

Hace poco leía no sé dónde: «Cuando pido un beso no quiero que me den un papel donde esté escrita la palabra beso». Españoles: viva la Dulcinea que besa las úlceras. Viva la caridad, la siembra de amor, porque, aunque olvidada, la semilla brotará amor para provecho de otro sediento desconocido.

El llamado tiempo libre, la educación permanente y el instinto de supervivencia, nos hace volver a recordar la unidad de trabajo, juego y lucha.

El niño quiere jugar a trabajar y a luchar.

Y Enosa, empresa nacional, debe actuar con propiedad y facilitarle «a rayo directo» lo que sueña. Enosa debe facilitarle el experimento directamente, creando y fabricando los «medios» para provocar fenómenos. Enosa facilita la conciencia «a rayo directo».

El viejo dicho de que nadie escarmienta en cabeza ajena puede ser superado si existe, [si] se alcanza la temperatura y se sintoniza y entran en juego las fibras dramáticas «por rayo directo».

A rayo directo será para la UNESCO el inmediato *slogan*, la consigna propia del tiempo en que los satélites artificiales derraman directamente sobre las escuelas del tercer mundo sus programas educativos.

Pero aunque Enosa, por el natural envejecimiento de sus cuadros dirigentes, no alcance a sumergirse en el futuro-presente electrónico, pues éste no es otra cosa que la exclusión de su sistema nervioso, sí que puede servir con plenitud y orgullo de Empresa modelo tal consigna.

Porque Enosa, si no me equivoco, facilita el experimentar directamente. Enosa crea o copia y fabrica los medios para provocar fenómenos y adquirir conciencia «a rayo directo».

Enosa facilita la manipulación de los jóvenes.

Enosa, sin desdeñar la cultura acumulada en una biblioteca, ofrece los útiles para adquirir el pálpito de la acción y el tacto, la reacción y el contacto, una experiencia captada según el apetito de cada cual, el circuito estampado en la cortical magnética de cada joven.

Enosa no ofrece un rancho para la tropa, brinda los ingredientes para que cada uno elija aquello que le venga en gana, pues ésta es la manera de que los alimentos aprovechen. Lo contrario es tan absurdo como comer no con la boca sino con un oído o con un ojo.

Enosa es pues una vendedora de medios «a rayo directo».

El niño es espectador auditivo y protagonista *tactil*.

Enosa puede vender laserfonía.

Enosa puede vender metamorfosis.

Enosa puede vender pálpitos estroboscópicos.

Enosa puede vender la gran sensación óptica *roto-tactil*.

Enosa puede vender el carrusel más pequeño del mundo.

Enosa puede vender la mejor pictolumínica de escaparates y exposiciones.

Enosa puede proporcionar una nueva tipografía audio-visual.

Enosa nos asoma emocionalmente a la cohesión molecular, o sea al amor de las propias piedras.

Enosa puede construir una plástica fuera de serie.

Enosa puede reclamar y conquistar por calidad y originalidad cultural artística y poética el respeto mundial hacia España.

Enosa a rayo directo, facilitando experimentos solitarios y meditaciones a puerta cerrada, nos ofrece un producto, su alimento de provecho.

Enosa, que vende cámaras y laboratorios fotográficos, debe ofrecer el adiscopio con accesorios de cámara para la experimentación por las mentes juveniles y que sean éstas [mediante concursos y distinciones] las que sugieran el material de paso a editar plenamente tecnificado en su central de publicaciones.

CAPÍTULO II

Una Técnica con T mayúscula

«El firmamento de una Técnica con T mayúscula» es el título de un escrito incluido en esta sección, donde Val del Omar plantea su modo de entender la técnica cinematográfica. En él, se pone de manifiesto una concepción de la técnica que debía estar presidida por un sentido «vertical», dirigido a un fin claro: la *aprojimación*. La experiencia de las Misiones Pedagógicas mostró a Val del Omar cómo el cine es búsqueda de la Unidad: congregación de espectadores que se sustraen a la individualidad para formar una nueva colectividad.

Esta sección reúne algunos escritos técnicos de Val del Omar, bien sean descripciones autobiográficas de cómo se llevaron a cabo sus diversas propuestas, o escritos en los que las expone directamente. Hay que tener en cuenta que muy pocos de los textos de Val del Omar son estrictamente técnicos. José López Clemente escribió que «la razón de que Val del Omar no sea persona conocida en toda su magnitud técnico-artística, se debe tanto a su retraimiento en el trabajo como a la dificultad que ha tenido para hacerse entender; sus explicaciones, cuando dirigidas a los poetas, iban cargadas de alusiones electroacústicas, y cuando a los técnicos, iban sobradas de poesía».[1] Técnica y poética eran para él dos caras de la misma moneda, y sus textos técnicos muestran con más o menos amplitud su ideario.

Dada la gran cantidad de desarrollos técnicos que Val del Omar acometió, ha sido preciso seleccionar los que pueden considerarse más importantes. La sección comienza con la entrevista publicada en

1 López Clemente, José, «Rincón del documental. Don José Val del Omar ha dado una brillante conferencia en el IIEC», *Espectáculo*, nº 102, febrero de 1956, p. 22. Resultan ilustrativos los comentarios al texto de López Clemente de Erice, en «El llanto de las máquinas», op. cit., pp. 106–117.

La Pantalla en 1928, donde un Val del Omar de 24 años apunta el germen de algunos de sus desarrollos posteriores. Sigue, ya en la posguerra, con las experiencias de sonido –la más fundamental de las cuales es la diafonía–; la iluminación –la *visión-tactil* y los ensayos con color–; el desbordamiento apanorámico de la imagen; el formato Bistandard-35; y –como representantes de las investigaciones tardías– las experiencias láser y la óptica biónica. La sección se cierra con un último apartado que incluye algunos textos que aluden a la ética y al sentido último de todas estas técnicas. Al contrario de lo que ocurre en otras secciones, los textos reunidos aquí fueron, en muchos casos, escritos por su autor para su presentación en congresos especializados y, en otros, para su publicación en revistas. En este sentido se trataría de textos «concluidos».

Merece la pena hacer un breve comentario sobre el formato Bistandard-35, pues ilustra bien la concepción de la técnica en Val del Omar. Aquí se presenta un texto que explica las características y ventajas de este formato en sus dos versiones, A y B. Ésta es una aclaración especialmente importante. El A aparece como una propuesta práctica que busca mejorar el aprovechamiento del celuloide y por tanto abaratar costes. Ésta sería la propuesta «oficial» con vistas a la industria, y a la que habría que añadir una versión B, que aparece como una culminación de todos los desarrollos anteriores: un formato cinematográfico que por sus características especiales permitía incluir el sonido diafónico, una doble banda de imagen para realizar el desbordamiento apanorámico, y otros posibles desarrollos. De modo que lo que en principio tenía un fin puramente económico –mejorar el aprovechamiento de la superficie de película–, tenía al mismo tiempo un fin más amplio. Éste es un modo típico de obrar en Val del Omar, y no es de extrañar que escribiera en un cuaderno personal: «La economía y la poética se dan la mano en la obra religiosa de José Val del Omar».[2]

Aquí se ve cómo el objetivo que subyace a todos estos desarrollos técnicos y teóricos es una concepción del cine con sentido «misional»: Val del Omar había entendido en las Misiones Pedagógicas que el cine era «el arte supremo de la experiencia», capaz de sacar al espec-

2 «Importantísimo capital», documento manuscrito, 1982, AVDO. En realidad, el único desarrollo de VDO que dio resultados económicos fue el Mini-Carrousel España, cuyo proyecto se publica en este vol., p. 157.

tador de sí mismo e introducirle en una experiencia trascendente. Esto era posible no por cuestiones intelectuales sino por la capacidad del cine de mostrar la realidad sin intermediarios. Los desarrollos técnicos de Val del Omar perseguían reforzar esa experiencia: se trataba de ofrecer un espectáculo *conmocional*, caracterizado por lo que Val del Omar llamaría una «super-natural visión», que se conseguiría a través de la *visión tactil,* la diafonía o el desbordamiento apanorámico de la imagen. Todas estas propuestas pretendían suplir las limitaciones del registro monofocal y puramente visual de la cámara de cine, para conseguir un nuevo tipo de representación desbordada. Esto es lo que Cristóbal Simancas llamó «el espectáculo total».[3] En sus últimos años, Val del Omar entendió que este *nuevo realismo*, derivaba en un nuevo tipo de imágenes, que no serían ni figurativas ni abstractas, sino *imágenes de cohesión*, cuyo mejor ejemplo sería el rayo láser.

Lo que proponía Val del Omar, por tanto, no era una mejora del realismo tradicional, al modo de los sistemas de cine panorámico o estereofónico. Tanto en la diafonía como en la *tactil visión* o en el desbordamiento apanorámico había un elemento de *extrañamiento*,[4] como él mismo subrayó. Podría considerarse su propuesta, pues, como una especie de *realismo ampliado*, que desbordaba los límites del cine convencional. La producción de Val del Omar fue un laboratorio de experimentación, más que una serie de obras cinematográficas «acabadas»: pertenecía a lo que en los años setenta se comenzaba a llamar *cine expandido*,[5] razón por la cual él mismo rechazó el nombre de cineasta. Val del Omar se consideró siempre un cinemista o cinematurgo, términos que aludían a la vertiente de magia o de alquimia que implicaba el manejo de la *linterna mágica*. Consideraba su trabajo como un cine desbordado con una dirección vertical. La proyección del cine tenía para él algo de acto litúrgico, y

3 SIMANCAS, Cristóbal, «El espectáculo total», *Espectáculo*, nº 24, marzo de 1944; en *Sin fin*, op. cit., p. 85.

4 En «El arte como procedimiento» (1917) (en TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Signos, 1970, p. 60) Viktor Sklovski había considerado los procedimientos de *extrañamiento* o *desfamiliarización* como medios para «desautomatizar la percepción» y devolver la sensación de vida: «sentir los objetos, percibir que la piedra es piedra [...] dar una sensación al objeto como visión y no como reconocimiento». Una concepción que coincide bastante con lo que VDO expuso en sus escritos.

5 YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*. Nueva York, E. P. Dutton & Co, 1970. Es interesante señalar cómo Youngblood (pp. 75-134) situaba el *expandido* en relación con experiencias sinestésicas, y por tanto con el fin de la pura visualidad, en la misma línea de VDO, y en relación con una nueva «conciencia cósmica», dada por los medios de comunicación, relacionada con la noosfera de Teilhard de Chardin, otro concepto muy cercano a VDO.

de ahí que Cristóbal Simancas bautizara a Val del Omar con el nombre de «místico del espectáculo».[6]

«El salón de cine a palo seco», escribió Val del Omar, «de silla incómoda y rectángulo vertical *de pantalla frente a sus narices*, se extingue. Si el hombre abandona sus zapatillas y se desplaza, *es para gozar de la congregación con sus semejantes*, para vivir en *concentración de espectadores, sentirse participando en la cópula conmocional aprojimante*».[7]

6 SIMANCAS, Cristóbal, «El espectáculo total», *Espectáculo*, nº 24, marzo de 1944; en *Sin fin*, op. cit., p. 82.

7 «La cultura del cassette (con dos SS y dos TT)», conferencia pronunciada en el Club Pueblo, documento mecanografiado, noviembre de 1970, AVDO.

Entrevista en el semanario *La Pantalla*, 1928[8]

La buena amistad de Florián Rey me procuró esta información.[9]

—Voy a presentarle a usted un joven –me dijo– que será capaz de trastornar en pocos meses el arte cinematográfico. Tiene una visión modernísima de nuestro arte y ha conseguido resolver los dos problemas capitales del cinema: la continuidad de planos y la sensación de relieve [...].

— Don José Val del Omar, Don Antonio Gascón.

Veinticinco años. Ceceo inconfundible de granadino. Y toda la traza morena y gallarda de un hijo de árabes. ¡Val del Omar! Hasta su mismo apellido proclama esa riqueza de sangre de aquel pueblo que se injertó con nosotros en la Edad Media para darnos el triunfo universal centurias más tarde, y que formó de los españoles una subraza más fuerte y más capaz que la moribunda familia de los meros hijos del Lacio.

Durante la conversación general, nos enteramos de los antecedentes de los dos inventos conseguidos hace poco por Val del Omar. Aficionado locamente al cinema, este arte ha sido, desde hace años, para él, su exclusivo entretenimiento, su sola pasión. Ha despreciado siempre el aspecto industrial del cinema y se ha dedicado, por el contrario, a estudiarlo en su faceta artística. En Granada, ha hecho una

8 «Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema», entrevista realizada por Antonio Gascón, *La pantalla*, nº 40, 30 de septiembre de 1928, p. 620, en *Sin fin*, op. cit., pp. 49-51. Esta entrevista es el primer texto publicado por VDO. Aparecida en septiembre, es probable –como ha planteado GUBERN, *Val del Omar cinemista*, op. cit., p. 16– que su publicación fuera estratégica para darse a conocer en Madrid inmediatamente antes del Primer Congreso Español de Cinematografía, que se inauguró el 16 de octubre de 1928.

9 Florián Rey era entonces uno de los directores de cine más conocidos de España. No existen demasiados datos sobre su relación con VDO, pero debió ser cordial, como se deduce del tono de esta entrevista. Al parecer, fue Florián Rey quien, en 1927, le animó a arabizar su apellido separando el Valdelomar original. Años más tarde, en 1942, VDO colaboraría en la segunda versión sonora de *La aldea maldita*.

película que le costó 30.000 duros y en la que filmó –como director y *cameraman* al mismo tiempo– 21.000 metros de negativo sin ningún propósito comercial, sólo por comprobar diversas realizaciones: ideas y proyectos suyos.[10]

Florián, en su exacerbado españolismo, tiene una triste lamentación.

— Si este señor fuese yanqui toda la Prensa de allá le hubiera dedicado planas y más planas, y los periódicos españoles hubiesen recogido esas noticias y las hubieran comentado con toda extensión. Pero como este muchacho no es neoyorkino y sí nacido en Granada, para ustedes tiene este asunto menos importancia que las confesiones de Mariquita Gómez y Alfredito López, pongo por caso de *rutilantes* estrellas cinematográficas de este aburguesado firmamento español. Y yo protesto en nombre de la revista a quien sirvo:

— *La Pantalla* dedicará una información a las concepciones cinematográficas y a los inventos del Sr. Val del Omar.

— Yo tengo –me dice el entusiasta cinemista[11] (¡voto por ese vocablo, reniego del larguísimo «cinematografista» y condeno el horroroso «cineasta»!) cuando ya me hallo a solas frente a él, el bloc y el lápiz en las manos– una doctrina estética sobre el movimiento completamente nueva y en contraposición a la hegeliana y de la litziana. La base de mi teoría: *El cinema es el arte supremo de la experiencia.*

Y continúa:

— Las columnas básicas de toda manifestación de arte, incluso, desde luego, la cinematográfica, son la verdad y la belleza, tan íntimamente ligadas como reclama su esencialidad. ¡Qué poco se siente la verdad cuando se la ve lejos de la belleza! A través del amor y del conocimiento, la verdad y la belleza se van uniendo hasta formar en Dios un único bien. Por nuestros prejuicios, nosotros las vemos separadas; pero su ligazón es eterna e indestructible. La verdad es una belleza interna. La belleza es una verdad externa... Otro de mis principios cinematográficos. Lo principal de los personajes está en la armonía de sus movimientos y no en su belleza plástica.

Luego Val del Omar me habla de sus inventos:

— Uno de ellos se basa en un nuevo concepto de la fotografía del cinema. Hasta ahora se ha hecho la fotografía del espacio. Ahora yo he conseguido realizar la del tiempo.

— ¿Cómo?

— Con un dominio absoluto del movimiento de cámara y del

10 Alusión a *En un rincón de Andalucía*, película perdida de 1924.

11 Desde su juventud, VDO se alejó de la denominación «cineasta» al uso, pues ésta refería a quien realiza películas comerciales para salas convencionales. En un primer momento empleó «cinemista», que se ha relacionado con *alquimista* (GUBERN, *Val del Omar cinemista*, op. cit., p. 15). Más adelante emplearía con frecuencia la expresión «cinematurgo», relacionada con *dramaturgo*.

ángulo de la toma. He conseguido descubrir un procedimiento, mediante el cual se pueden obtener distintos planos, en la continuidad del ruedo, sin cambiar la posición del aparato. Es decir que, sintiendo siempre la misma distancia, pueden obtenerse distintos planos y subsiste la misma perspectiva y, por lo tanto, el mismo fondo. Por medio de este objetivo de ángulo variable se consigue la continuidad de los planos.[12] Todo lo que implica cambio o movimiento en esa continuidad produce una sensación que actualmente se desaprovecha en las obras cinematográficas. Yo he logrado aprovechar todo ese cúmulo de pequeños movimientos y de sensaciones, al parecer insignificantes, que procurarán una mayor realidad y un aumento de los medios de expresión. Las emociones psicológicas serán mucho más intensas.

A continuación nos enseña unos curiosos cuadros para registrar las vibraciones emocionales que una cinta va produciendo en las diversas clases de espectadores. Estos cuadros le sirven de base para explicarme su teoría de las fotografías en cinema, que son:

a) Fotografía presentada por el realizador.

b) Fotografía vista directamente por el público.

c) Fotografía vista a través del personaje. (Es decir, cuando ya todo el público ha logrado vibrar al unísono). En este caso la pantalla es cóncava. Aunque no se rectifique se considera cóncava y va proyectando a la parte del centro.

Pasa después Val del Omar a explicarme su otro descubrimiento: el cinematógrafo en relieve, con aparato corriente y proyección de una sola banda, sin más necesidad que la de un dispositivo especial que puede acoplarse a cualquier aparato.

Explica así el principio de su invento:

—La dirección de la sensibilidad *tactil* es perpendicular a la superficie de la piel. Y así un ciego, al querer darse cuenta de la forma de un objeto, *tactea* una de sus caras, rodea la arista o la superficie curva, vuelve a *tactear* otra de las caras, y así va recogiendo sensaciones que le permiten acabar adquiriendo el conocimiento deseado.[13] Es decir, que ha tenido que mover la mano, la superficie sensitiva, para percibir el relieve de un objeto. Igual sucede con la vista. Para percibir la sensación de profundidad necesitamos un cambio en el espacio de la superficie sensitiva. Cuando el ángulo es muy agudo no se puede ver la profundidad y tenemos que mover la cabeza, la retina, la superficie

12 Alusión al *zoom*. En realidad, Clicle C. Allen patentó en EEUU este procedimiento ya en 1902, aunque hasta 1932 la corporación Bell & Howell Cooke no lo desarrolló comercialmente. La popularización del procedimiento se produjo a partir de 1959, cuando la casa Voigtländer Zoomar lanzó el primer *zoom* para cámara fotográfica. No parece que VDO conociera nada de esto. En algún texto posterior, VDO afirmaba que «la óptica dominante *zoom* se la atribuye la casa Zoomar, con una antigüedad de Patente solicitada en 1930», y recordaba sus afirmaciones de 1928: «Una docena de pasión», documento mecanografiado, 25 de noviembre de 1970, p. 1.

13 Aquí VDO plantea en síntesis la «Teoría de la *Visión Tactil*», en este vol., pp. 113-117.

sensitiva. Ahora bien: la sensibilidad óptica es de la misma naturaleza que la sensibilidad lumínica y las dos se complementan. Si para aprovechar esta circunstancia a favor de la sensación de relieve en el cinema no podemos mover el aparato, tenemos la facultad de mover la luz de un modo que el espectador no perciba luego ese movimiento, sino su resultado, que es la visión en relieve.

Val del Omar ha realizado ya pruebas que han dado resultados muy satisfactorios.

Concluye su charla:

— Cuando termine los trámites para la obtención de las patentes podré ser más explícito.

El bloc y el lápiz ya en el bolsillo, ofrezco:

— Un cigarrillo.

— No fumo; gracias.

¿Una copita?

— Tampoco. Mi único vicio es el cinema.

Y abre una larga sonrisa. Una sonrisa voluptuosa de un hombre que se viese dominado por una bella mujer y que gozase, que paladease esa dominación. Una sonrisa que es como un heraldo del triunfo. En el mundo del afecto y de la pasión, los dominados al principio pasan siempre a ser dominadores.[14]

14 Retrospectivamente, VDO consideró que la mayor parte de sus desarrollos estaban contenidos en esta entrevista. Se conserva un documento titulado «*La pantalla*, 30 de septiembre de 1928», s. f., AVDO, donde indicaba la siguiente lista: «Óptica temporal (hoy *zoom*); imagen apanorámica (pantalla cóncava); nueva visión (por iluminación) *tactil*; la gran imagen motora: Dios; imantación hacia la Unidad».

Antecedentes del autor a su deseo de expresarse por medio de movimientos nuevos[15]

1928. Hace 27 años observó que la óptica que empleaba el cinematógrafo era inadecuada para este gran medio expresivo, porque era rígida, estática, y no aportaba nada que no estuviera ya implícito en cualquier fotografía espacial.

El sistema, en sus lentes, lo mismo servía para la fotografía de tarjeta postal que para una sucesión de fotogramas que eran fotografía temporal.

Fue entonces cuando intentó en París, en los establecimientos de Optics, Hermagis y Craus, realizar una lente de ángulo de campo variable. Sentía la necesidad de un arte del movimiento de expresarse hasta con el cambio de tamaños, aunque persistiera la misma perspectiva.

Era el tiempo de los cambios de planos a saltos; cambiando las lentes para hacer tomas de vistas desde conjuntos a primeros planos.

Vino luego el movimiento inteligente de los actores que provocaban el pase de unos planos a otros sólo por persecución panorámica.

Y por último vino el desplazamiento de la cámara: el *travelling* que la acercaba o alejaba, con lo que quedó totalmente escamoteada la necesidad práctica de una óptica de ángulo variable. No obstante, ésta fue creada: el Transfocator de la casa Astro de Berlín; el Varo Lens de la casa Cooke de Londres, y el Pan-cinor de Vertiot, París.

En 1929 tuvo otra idea de aprovechamiento de la base técnica del cine al proyectar la iniciativa de una *doble valoración acromática de la imagen.*

Con la invención cinematográfica se nos había roto el dique de la imagen estática. Y muchos no veían en esto más que una pequeña proporción referente al movimiento de las cosas retratadas. Imagen

[15] Documento mecanografiado, 1955, AVDO.

estática era la que daba la óptica rígida, espacial, al uso. Imagen estática era la que repetía pálpito-imágenes e imágenes-acromáticas con un mecanismo pasivo como lo era la sucesión de fotografías similares en cuanto a la luz y valoración general. Entonces yo pensé que si se nos había posibilitado vibrar, debíamos hacerlo con todos los resortes que permitiera la invención cinematográfica.

La doble valoración acromática de la pantalla consistía en *separar mediante filtros alternativos, cromáticos complementarios, los grises procedentes de los colores, también complementarios*, que por su igual valoración de intensidades aparecían soldados y sin diferencia.

El rojo y el verde estaban unidos en una placa acromática; y seguían unidos en una cinta acromática a pesar de portar ésta, con su cadena de fotogramas, la *posibilidad de despegarlos haciéndolos palpitar subconscientemente*.

El color viene a escamotear esta salida como el *travelling* anteriormente había escamoteado la necesidad de una lente de ángulo variable.

En 1933 proyectó un sistema de proyección de cuerpos opacos para la exhibición en pantalla de un pequeño espectáculo de guiñol.[16]

Se estudió una iluminación de 100 amperios con luz enfriada para alumbrar unos pequeños muñecos que debían proyectarse con sus colores y en relieve. Este relieve lo concibió por medio de una oscilación del sistema óptico para cambiar el enfoque en profundidad; y con una frecuencia sólo aconsejable con la práctica, pero en todo caso incluida en un número oscilante entre los cinco y los quince movimientos por segundo.

El objetivo en la práctica de un primer plano debería enfocar en una constante correlación, desde la punta de la nariz a las orejas, por ejemplo.

Se tropezó con la inercia proveniente del gran peso del objetivo luminoso desplazable y se abandonó el proyecto. Aquella idea tropezaba con la limitación óptica; y el tiempo me ha hecho pensar que por el campo lumínico pudiera haber tenido solución.[17]

16 En *Patronato 1933*, p. 26, se indica que VDO asistió a la Misión de Galicia (11 de agosto a 17 de diciembre de 1933), en la que se realizó el primer ensayo de actuación del guiñol en Malpica (La Coruña), y de regreso hacia Madrid en Astorga, San Román de la Vega, Nistal de la Vega y Val del San Lorenzo. Para un relato sobre esta experiencia, véanse ibíd., pp. 123-126. En «[*Acariño de la negra sombra*...]», pp. 251-252 de este vol., VDO recordó también el trabajo en el guiñol de Misiones en Galicia.

17 Efectivamente, en el mismo año 1955 presentó la «Teoría de la *Visión Tactil*», pp. 113-117 de este vol., donde proponía esta investigación por la óptica y no por la lumínica.

El camino de la deformación[18]

Soy pecador

Yo tenía una cámara de cine en la mano. El Cuerpo del Ejército de Galicia había entrado en Valencia. En la Plaza del Caudillo se alzó la hostia consagrada ante la pequeña Virgen de los Desamparados. Al sol, de rodillas, millares de criaturas, la ciudad entera entregada. Sedienta de Patria, Pan y Justicia. Masa de «rojos» desengañada y hambrienta que se encontraba (como nadie pudiera imaginárselo ni vivirlo) predispuesta a ejercitar un cristianismo integral, a entrar en la pureza de la Transparencia.

Un día, el Gobernador quiso luchar contra los precios abusivos. La Delegación Provincial de Propaganda montó, a través del hilo telefónico, el primer «Circuito de Propaganda Nacional en Levante», CPNL, una red de 19 líneas para estaciones amplificadoras con varios altavoces, en mercados, entradas de la ciudad, paradas de tranvías y otros lugares propicios a la difusión.[19]

Aquella Operación tenía, cuando menos, que dar de comer a los que la realizaban. Y fue entonces cuando surgió la Publicidad Comercial bajo el buen propósito de ayudar a salir del gran colapso.

A mi manera, «inventé» la publicidad dialogada en ripios pegadizos y simpáticos a las gentes. Acudí a voces de sexo opuesto, y hasta exóticas, empleando una argentina como atractivo.

Desde las 8 de la mañana hasta las 10 de la noche (un equipo de pobres insensatos) machacaba los oídos y los nervios de las gentes a título de necesidad de contener los precios, excitar el desarrollo y alegrar y distraer a las gentes.

18 Documento manuscrito, s. f., AVDO.

19 Se refiere al «Circuito perifónico de Valencia», que VDO organizó en esa ciudad en 1939. Se trataba de un sistema de emisiones radiofónicas, con 35 focos de sonido localizados en estaciones de autobús, tren y tranvía. Como reconoce en este mismo documento, años más tarde se avergonzó de este trabajo propagandístico. Véase una descripción en TRANCHE, *La pantalla abierta*, op. cit., pp. 49-52.

Así nació el primer hilo musical después de la Guerra, el nuevo negocio de «hágase Vd. el dibujo acústico de su marca» y los machacantes y ripiosos *slogans*. Necesitábamos simplemente comer y a nuestra mano no disponíamos de otra forma.

Quien en 1930 había soñado una cinta del «sentido místico de la energía»,[20] su instinto de conservación propia, el hambre de los suyos y (por qué no confesarlo también) la *vanagloria de sobresalir*, sin tener conciencia de la trascendencia del daño, puso en marcha *una polución sonora infernal* que, cuanto más tiempo pasa más lo llena de pesadumbre, al *sentirme* uno de los fundadores de la *cretinización colectiva*; quemando para el diablo la sensibilidad virginal de criaturas tan divinamente predispuestas por el destino a convertir en eucarísticos todos los actos de su vida.

[20] Esta expresión coincide vagamente con la que VDO leyó años más tarde: «Para Einstein, la religión es el conjunto de *un sentimiento místico por las leyes del universo y un sentimiento de obligación moral hacia nuestros semejantes*», en CUNY, *Albert Einstein y la relatividad*, op. cit., p. 171.

Corporación del Fonema Hispánico[21]

I. Fonema hispánico[22]

Si el sol no se pone en los dominios de nuestro idioma.

Si es verdad que cien millones de almas hablan español y es cierto que la lengua lleva implícita una religión.

España tiene su porvenir, más que ninguna otra nación, ligado a su lengua, a su palabra.[23]

Porque la palabra es lo vivo.[24]

«En el principio fue el verbo».

Castilla cuando quiere darle a su verbo calor de hecho consumado proclama: «La palabra es la palabra».

Y es un hombre de letras, español agónico, desde el corazón de Castilla y en un mensaje hablado para la historia, el que está clamando:

«Que los libros hablen como los hombres», «*Que la gente aprenda a leer con los oídos y no con los ojos*».[24]

El pensamiento muere en la letra disecada por el libro.

Las lenguas, en cambio, solo mueren cuando no hay nada nuevo que decir, y España, en esta hora trágica del mundo, tiene muchas

21 Documento mecanografiado, Valencia, 1942, AVDO.

22 Se trataba de un servicio de registro y reproducción de programas radiofónicos, destinados a circular por el mundo hispanohablante. VDO lo registró como «Reproductores de sonido», nº de Registro de la Propiedad Industrial 156.740, 24 de noviembre de 1944. Su idea era transmitir la palabra «viva» frente a la abstracción del lenguaje escrito. Una de las pruebas conservadas es la grabación de Dámaso Alonso recitando *Hijos de la Ira* en el Instituto de Cultura Hispánica, en 1952. Se trata de una iniciativa heredera del Archivo de la Palabra del Centro de Estudios Históricos, que dirigió Tomás Navarro Tomás (1931-1933). El propio VDO reconoció esta influencia en «Sobre la Corporación del Fonema Hispánico», documento manuscrito, 1980, AVDO. Es seguro que VDO conocía personalmente a Tomás Navarro, pues trabajó como archivero en la Biblioteca Nacional en 1932 (*Sin fin*, op. cit., p. 61), y porque coincidieron en la sesión del 11 de octubre de 1931 recogida en *Congreso hispanoamericano de cinematografía*, pp. 340-350.

23 Esta preocupación por el idioma venía del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931, donde esto se planteó de un modo explícito, en el contexto del comienzo del cine sonoro. Navarro Tomás habló de ello en el *Congreso hispanoamericano de cinematografía*, op. cit., pp. 147-150, y de un modo más amplio en *El idioma español en el cine parlante*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930.

24 Unamuno, Miguel de, «El poder de la palabra», grabación sonora, Archivo de la Palabra, 1931. Sobre este Archivo, véase nota 22 en esta misma página.

raíces que vivificar en nortes de salvación. El castellano es conducto de una clave mística, y el español de hoy, adelantado en esta feroz contienda, elevada su alma por los dolores de su carne partida, alcanza con el secreto de dos mundos el equilibrio que vendrá.

Y este secreto de la virtud social, quiere predicarlo como solo él con su amor profundo e infinito puede hacerlo a su propia sangre, como Cristo le enseñó: con parábolas.[25] *Paraulas*,[26] Palabras, o sea, en castellano puro –como dice Castilla– en cristiano.

FONEMA, dice la Academia, es el elemento sonoro de lenguaje. Fonema, decimos nosotros, es lo que escapa a la escritura. Lo que emitimos y oímos inconscientemente y que en realidad tiene un máximo poder de *influencia*.[27]

FONEMA HISPÁNICO es el nombre que damos al empeño de organizar el importante servicio de registro y reproducción acústica, acorde con nuestra hora y posición entre los pueblos de habla castellana valiéndonos de la misma técnica de segmentación empleada por el cinema, que la radio para sí apetece, y constituyendo la base de partida de una serie de servicios oficiales o particulares que hoy se prestan con procedimientos anticuados por existir un gran vacío técnico.

II. PLENITUD, MISIÓN Y DESTINO

Precisamente en el mundo de estos días los descubrimientos se han sucedido con tal rapidez, que casi alcanzaron la profecía; y ésta quedó superada ante el cúmulo de posibilidades técnicas.

Una Babel de pequeños resortes aflora sin rumbo. Pero es preciso saber que sólo el hombre, guiado por un sentido místico de la energía puede dar a sus obras *plenitud* técnica, *misión* moral y *destino* histórico.

III. MAGIA Y MÍSTICA DEL ESPECTÁCULO

Por un noble instinto, queremos *hacer sentir a la criatura la armonía de la existencia que le rodea.*

Este servicio social hemos de realizarlo aprovechando el interés público por aquello que es útil y extraordinario. Nosotros concebimos el *espectáculo* como una superación de sensaciones vitales, como un elemento exaltador de la propia vida cotidiana, de donde arranca para servir a ésta como *estimulante.*

25 UNAMUNO, ibíd.

26 Sobre el término *paraula*, véase nota 104 de «Magnificación de la *paraula*», p. 83, en este vol.

27 En «Imperceptible temblor en las tinieblas», documento manuscrito, s. f., AVDO, escribía: «El fonema es la música de la sangre. ¿Fonema Hispánico? El espectador del espectro de nuestro duende girando sobre las tierras, buscando el centro, creando el punto, soñando unidad de lírico entendimiento». En este mismo texto definía la palabra como «la Palabra, la gran técnica instrumental, *tactil* a distancia, del Ser almacuerpo, un carnal latido».

N.27 Registro reproductor ATRIL tetrapista magnético de gran rendimiento y utilidad. Con características mecánicas muy parecidas al modelo anterior, se diferencia principalmente de éste, en que alcanza hasta 4 horas de sonido en un rollo de 160 gramos de papel, y éste dispositivo de economía no le impide leer y grabar cintas para el standard americano.

4 watios, 4 velocidades, 4 horas, y 4 renglones magnéticos.

Sinceramente creemos que puede ser el aparato popular del mundo hispánico por su GRACIA de mecanismo y rendimiento.

ATRIL del FONEMA
año 1947 HISPÁNICO



FONEMA HISPÁNICO

Atril del Fonema Hispánico, *collage* de VDO, s. f.

IV. UN NUEVO MUNDO EN EL SONIDO

Nuestra cultura y memoria son preferentemente visuales.[28] Nadie duda de la aportación que a ello ha hecho el cinematógrafo con sus imágenes y posible poesía motriz. Pero lo que nadie piensa es que el fonógrafo y la Radio, trayéndonos la novedad, la sensación todavía poco meditada del *documento* del sonido en el mundo –con una acústica que nos incita a palpar el espacio y a definir el movimiento–, nos estimula a saltar irremisiblemente por el arco reflejo, a la memoria y representación visual.

Voy a decir algo que un literato calificaría de tremendo, algo que en el círculo de timbres limitados de una orquesta de cámara sonaría a sacrílego: creo en los ruidos de la calle, creo que se pueden abrir los puentes de las melodías, creo que frente a la gloriosa e insuperable construcción musical de ideas y sonidos abstractos de la *Quinta sinfonía*, el *documental* acústico de acciones y sonidos concretos, solo aguarda el numen capaz de concretar lo cotidiano, para elevarse en armonía, hoy asimilable y popular y, por lo tanto, más eficaz.[29]

En Castilla una mujer dijo que: *también anda el Señor entre los pucheros.*[30] *De ellos también puede salir el vapor de agua de las nubes*, y es que la idea eucarística de Cristo en la tierra no se separa de nuestro GENIO.

Aunque no lo sepamos ni queramos, va en la médula de nuestros huesos e informa nuestras mejores revelaciones artísticas.

V. HABLAR AL INSTINTO EN SU PROPIO LENGUAJE

Por instinto de amor a nuestro prójimo hemos querido hablarle. Esto era tanto como ofrecerle nuestra mano, alzarle hasta que contemplara una armonía, serenar su espíritu, hasta que presintiera la unidad. Y al intentarlo hemos tenido que enfrentarnos con sus diferencias: uno sólo sabe entenderse a gritos, casi guturales: otro imita las voces; aquel habla con cierta propiedad, el más literario hizo arte al andar por sus construcciones intelectuales, y uno, exquisito, llegó

28 MCLUHAN, *La Galaxia Gutenberg*, op. cit., pp. 35-36, identificaba Occidente con la «tecnología visual y abstracta», que generaba un «tiempo uniforme y espacio continuo», y el mundo no occidental con un «mundo implícito y mágico de la resonante palabra hablada».

29 VDO atribuía su trabajo en la música concreta a su contacto con Falla. «También sabe componer "música concreta". Manuel de Falla le animó en esta tarea. Con algunos compases de Falla, sonido de campanas, golpes de piedra y sonidos de instrumentos de percusión, ha compuesto una bella sinfonía», entrevista con Alfonso Sánchez, *Informaciones. Diario de la tarde*, 1955; en *Sin fin*, op. cit., p. 112. Este planteamiento se plasmó claramente en la banda sonora de *Fuego en Castilla*. En VDO, este planteamiento se remonta a los años treinta: «La teoría de los hipertonos que yo he oído a Manuel de Falla me ha hecho ver la rotura de los timbres limitados y la de los puentes de las melodías. Todo sonido es hoy tenido por armónico. Y no menos interesante es el grito, vibración más espontánea que libre y muy expresiva», propuesta de una «Foto-fono-cine-teca-nacional», documento mecanografiado, 1932; en *Sin fin*, op. cit., p. 63.

30 Se refiere al célebre pasaje de Santa Teresa de Jesús (*Fundaciones*, 5, 8): «Cuando la obediencia os trajere empleadas en cosas esteriores, entended que, si es en cocina, entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y esterior».

hasta decir *frases* y entender *movimientos* efectuados por los ruidos producidos por los instrumentos musicales. A espalda de esta escala, que se repite y se manifiesta en toda civilización, transcurre la arteria de lo racial, que riega sus primitivos instintos.

La incorporación de la música negra en los programas sinfónicos de las orquestas norteamericanas no hizo más que inyectar una poca savia selvática y equilibrar la quintaesencia del europeo con el recordatorio del animal sobre la tierra.

Hay que saber hablar a la sangre que riega los instintos de los hombres.[31]

La poesía lírica nos dicen que subió a Europa a través de los poetas arábigo-andaluces. El cante «hondo» nos distingue por ser una expresión primitiva y apasionada. Y al margen de las palabras, con una mayor expresión que ellas mismas, el FONEMA HISPÁNICO nos muestra una música esencial.

Hay que saber hablar a la sangre que riega los instintos de los hombres, con la instintiva simpatía de la propia sangre.

Para este lenguaje, para esta función, hemos preparado nuestro propio y original mecanismo.

VI. CAMPOS VÍRGENES

Los descubrí a distancia, desde la acera de enfrente. Mis experiencias en espectáculos visuales me denunciaron:

Primero. La ausencia de explotaciones acústicas en la zona que va desde el *grito* a la *sinfonía*, pasando por todo un *mundo de voces propias.*

Segundo. El vacío técnico existente entre el disco fonográfico y la reproducción fotoeléctrica del cinematógrafo, impidiendo una multitud de nuevas aplicaciones, claves, económicas de una serie de empresas que se desenvuelven con procedimientos anticuados.

Tercero. El camino a recorrer desde el *espectáculo improvisado* en nuestros pobres estudios de radio y la *producción previa de programas*, como cosa mucho más económica que ha sido sobradamente comprobada por la televisión.

Cuarto. El progreso comunicador entre el pensamiento vertido en un manuscrito, que se disecó al convertirse en libro, y la gran rotativa portadora de la lengua viva en el FONEMA.

Quinto. El avance espectacular de la reproducción desde el altavoz unifonal y ventrílocuo, a la mayor ilusión espacial del *tacto acústico* y del *envolvimiento esférico.*

31 En «Sobre la Corporación del Fonema Hispánico», documento manuscrito, Madrid, 1980, p. 17, VDO se remitió a la experiencia de las Misiones: «Entre el período 1932-1936 había ido conviviendo con los más apartados y olvidados pueblos de España y había encontrado en los gritos de sus gentes un gozo de aciertos y acentos inimitables...».

[La diafonía es un nuevo sistema de producción…][32]

La diafonía[33] es un nuevo sistema de producción y reproducción electro-acústica que se orienta exclusivamente a extender la palpitación sonora en aquella línea que une al espectador con el motivo del espectáculo en el instante de la audición.[34]

Los sistemas monoaurales, los biaurales poli y perifónicos y principalmente los estereofónicos, tienden al retrato físico de los sonidos y a su relieve físico, a provocar la ilusión del espacio y sus desplazamientos en éste.

Mi sistema no persigue el retrato ni el relieve físico de los sonidos.

Mi sistema tampoco se apoya en la opuesta posición de los tímpanos de nuestros oídos.

Mi sistema, que muy bien puede llamarse «Diafónico» (voz registrada por mí en España como marca en 1944) *se fundamenta no en la oposición de los oídos: sí en la oposición de los sonidos.*

La línea que atraviesa nuestros oídos es el eje por donde se mueve nuestro tacto acústico. Mi sistema diafónico no actúa sobre este eje; su línea fundamental y única es diametralmente opuesta[35] a él; le cruza perpendicularmente.

Los sonidos operantes no se apoyan en la representación del espacio físico que rodea al espectador, todo queda reducido a una sensación externa del mundo donde vivimos convertida en contrapunto síquico.

[32] Documento mecanografiado, 1944, AVDO.

[33] VDO explicó la etimología de esta palabra en su «Presentación de *Aguaespejo Granadino* en el Instituto de Cultura Hispánica», en este vol., p. 225.

[34] VDO habló por primera vez de diafonía en «Plástica espectacular en los salones cinematgráficos», documento mecanografiado, 1941, AVDO.

[35] La diafonía planteaba un sistema de sonido con dos o más fuentes, pero que no debían buscar un «relieve» al modo de la estereofonía, sino que un canal de sonido produjera un efecto de extrañamiento, un contrapunto sonoro, respecto al otro.

La línea estereofónica es primaria, sensorial, física, apetecida por el pueblo joven. La línea diafónica subraya nuestra «proyección sentimental»,[36] es flor del viejo mundo.

Frente al juvenil afán de convertir la butaca del cinema en asiento de tobogán, en vertiginoso desfile por todo un curso de superación de sensaciones vitales... el viejo mundo pretende activar el espectáculo actualizándolo, al convertirlo en factor social que lucha con la extraversión [sic] que el aumento de nuestras comunicaciones ha producido.

Nosotros sentimos necesario un espectáculo palpitante, personal, lírico, místico, que alcance a darnos la emocional novedad del éxtasis.

Aplicación del sistema Diafónico a la televisión

Indudablemente es en televisión donde la Diafonía puede alcanzar un triunfo histórico. La televisión nos conduce rápidamente al éxtasis, nos acerca al cinema, el estadio, las exposiciones, los países, la luna, a un ritmo creciente, hasta saturar nuestra capacidad psíquica. Podría decirse que está ocurriéndonos veladamente en el campo espectacular una cosa parecida a lo que está pasando con las tripulaciones de los aviones a reacción; ya no tienen capacidad reactiva en su sistema nervioso. Y así como a veces cuando el hombre quiere aislarse se dirige al sitio donde hay más muchedumbre ruidosa, nosotros, hasta en nuestro domicilio asaltado por invasores políticos, económicos, poéticos, ya nos acercamos al clima propicio del *ensimismamiento* [...].

El cinema Diáfono

Puede ser una solución transitoria en la marcha técnica de este espectáculo, sobre todo teniendo en cuenta que su adaptación prácticamente no exige más que la adición de un pequeño mecanismo de precio bajo y un amplificador con sus altavoces. En la sala cinematográfica también existe la línea de proyección sentimental entre la pantalla y el espectador. El segundo sonido debe ser el contrapunto de

36 En su ejemplar de Cristóbal, Ricardo, *La metamorfosis del ojo*. Madrid, Edarcón, 1980, p. 22, VDO destacó lo siguiente: «El término *Einfühlung* [...] fue señalado por Robert Vischer en un intento de explicar la contemplación estética. "Nada de lo que percibimos actúa sobre nosotros simplemente por sí mismo, sino todo actúa conjuntamente, como resonancia de lo afín que está en nosotros"». Junto a este texto anotó: «Todo nos *influencia*, y ésta es la base de mi Diafonía, año 1944». *Einfühlung* se suele traducir por «proyección sentimental», que es el término que VDO emplea aquí. Así ocurre, por ejemplo, en Roh, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo*. Madrid, Revista de Occidente, 1927, p. 52: «Se ha hablado muchas veces de períodos en que domina la abstracción en el arte y períodos en que prepondera la proyección sentimental, tomando ambos términos en el sentido que les ha infundido Worringer. Si se quiere caracterizar el arte del siglo XIX, incluso el impresionismo, como una época de proyección sentimental, el expresionismo deberá ser llamado arte de abstracción».

la acción de pantalla, puede crear un clima por música o ruidos inconscientes. Ser explicativo. Puede operar como subconciencia del público. Puede llegar a ser hasta una «klá»[37] automática. Puede tener la facultad de fundir y polarizar reacciones. Puede decidir la marcha emotiva del público frente a la cinta. Este segundo sonido puede venir del techo de la sala, de las galerías que rodean a ésta o de una manera difusa, entre intensa y penetrante, del fondo de los sillones o butacas de la misma.

En nuestro sistema diafónico para el cinema no sólo se ha previsto el mando automático del desplazamiento de ese segundo sonido, sino que también la luminotecnia de la sala es un nuevo y original efecto automático de gran poder sugestivo. Se trata del establecimiento de un dispositivo que controla, durante todo el tiempo de proyección, el campo de la imagen. Una pista modelada ordena, por medio de un motor, a un objetivo de proyección de ángulo variable, la reducción o amplificación del cuadro luminoso. Al mismo mando ordena el cambio de intensidad de la linterna, el movimiento de cortinas sincrónicas con el ángulo de proyección. Con este resorte puede alcanzarse un gran efecto si se usa sabiamente, eligiendo muy bien los momentos emocionales, su relación con el movimiento ya impreso en los planos del film, y estableciendo una cosa muy importante como es una compensación de intensidad y foco que iguale el efecto de los diferentes tamaños de pantalla. El *travelling* de sala de proyección mandando constantemente su ángulo de proyección por la propia cinta que desfila y la modulación de la luminotecnia de la sala pueden ser unos buenos factores complementarios a este segundo sonido en contrapunto diafónico [...].

37 El autor se refiere aquí a la *claque* teatral, que tradicionalmente había sido un equipo organizado de aplaudidores profesionales contratados en los teatros y óperas, y que VDO relaciona con los sonidos enlatados empleados en cine y televisión. VDO volvió sobre este tema, entre otros lugares, en «Vivencia de apoyo mutuo» y en «Presentación de *Aguaespejo Granadino* en el Instituto De Cultura Hispánica», ambos en este vol., pp. 72-73 y 225-227, respectivamente.

Sobre la diafonía[38]

Hoy, el espectador, naufragando entre reclamos poderosos, desmoralizado en su lucha con las circunstancias, queda sólo *existiendo* sin conciencia histórica que le proyecte una marcha por su propio camino.

El máximo exponente de las once técnicas que en la actualidad luchan en el mercado es el Cinerama.[39] Y el máximo instante sensorial del Cinerama es aquél en que las criaturas de la sala espectadoras se *sienten* arrastradas en el fantástico tobogán vertiginoso. Es como una oleada de cuerpos sin tiempo: y no es sólo la imagen la introductora de su gran tríptico curvado. Son precisamente los *gritos*, los movimientos inconscientes de figurados espectadores viajeros, los que más nos inducen. El *medium* más definitivo para arrancar por reflejo una emoción [...].

Cinerama, Cinemascope[40] y Perspecta,[41] máximos exponentes de la exploración cinematográfica mundial, atienden solamente a una línea estereofónica física, cuyo eje pasa por los tímpanos de nuestros oídos. Un concepto equivocado de lo que siempre fue y es la pantalla les ha hecho ir a lo panorámico, al plano lleno de imágenes que pudieran observarse con un orden libremente elegido por el espectador. Y es entonces cuando se han encontrado con la falta de definición óptica que uno trata de resolver a su manera.

El error ha sido no ver claramente que la pantalla cinematográfica es una gran retina colectiva, cuya mirada quedó determinada en un previo guión técnico.

38 Documento mecanografiado, s. f., AVDO.

39 El cinerama era un procedimiento que consistía en proyectar tres imágenes contiguas sobre la pantalla, de modo que se obtenía una imagen panorámica, acompañada de seis canales de sonido esterofónico. Comenzó a practicarse a comienzos de los años cincuenta, y se generalizó en la década siguiente.

40 El cinemascope fue una continuación del cinerama. En lugar de tres proyectores, se basaba en una imagen comprimida dentro de un cuadro de 35 mm, que luego se descomprimía mediante lentes anamórficas para conseguir un formato panorámico.

41 El perspecta fue un sistema de sonido seudo-estéreo, vigente aproximadamente entre 1954 y 1958. En lugar de tener dos canales reales de sonido distintos, llevaba todo el sonido al canal que requería la acción en cada momento de la película.

América es un país de acción que orienta los nuevos pasos del espectáculo cinematográfico para alejarlo lo más posible del televisor. Quiere una imagen y un sonido estéreos. Y con ello no resuelve el problema. Su énfasis espectacular se disipará pronto si no acierta a tomar por otros caminos.

Ciñéndonos ahora sólo al campo del sonido, puedo afirmar que la diafonía es una dimensión extraordinariamente fecunda. El problema no se resuelve con múltiples canales. Yo experimenté hasta ocho. El gran salto reside en pasar del monólogo al diálogo. De un sonido a dos sonidos. El primero debe constituir la manifestación acústica de la imagen visual de la pantalla; el segundo debe representar la reacción de la sangre y conciencia de un espectador figurado ante aquel espectáculo que tiene delante y que en aquel momento le impresiona.

La Diafonía no es una actitud caprichosa. En 1944 yo patenté el aparato de dos bandas sonoras que tenía por misión, y por medio de su segundo canal, *la «creación de un estado del espíritu frente a la audición sonora principal».*[42]

Si quisiéramos, como final, encontrar las raíces a mi posición técnica habría que ir a una filosofía, a una poética y a una mística. Como decía al principio, el hombre, naufragando entre reclamos poderosos, desmoralizado en su lucha con las circunstancias, queda *solo existiendo*, sin conciencia histórica que le proyecte una marcha por su propio camino, a merced del oleaje y sin base alguna que le permita orientarse y dar sentido a sus esfuerzos.

Y es el caso que hay que dotarle de esa base amorosa, aunque fluctúe y flote a merced de la marejada industrial.

Nos encontramos determinados en un lugar y en un tiempo.

Existiendo en la confluencia de dos vertientes. Nuestro presente tiene dos manantiales que lo alimentan: el pasado, con sus ecos y reflejos, con las voces de la sangre que riegan y mueven a nuestro corazón. El futuro, con su imantación, nos induce y atrae, nos tienta con su misterio. El hombre, rodeado de gritos de mil leches sólo se salva oyendo a su madre, a la tierra que le dará sentido a su respiración y a sus pasos. Por ellos, el futuro se hará presente y luego será noble pretérito.

Él hombre *solo existe* si no reacciona ante las circunstancias. El hombre *vive* cuando reacciona y lucha.

Nosotros estamos como acunados entre el principio y el fin. Nuestra vida es palpitación. Dios nos sostiene entre dos manantiales. Él es el Principio y el fin. Ante ese sentimiento, la Diafonía es la plástica acústica de la palpitación vital.

42 Cita de su «Memoria descriptiva sobre: Aparato reproductor fotoeléctrico de dos bandas sonoras», patente de invención, 30 de noviembre de 1944, AVDO.

Teoría de la *Visión Tactil*[43]

Cuando a un niño por primera vez se le enseña un objeto cualquiera, aunque sea un carbón encendido, instintivamente echa la mano para cogerlo.

Cuando a un guerrero se le señala el lugar de su enemigo, inmediatamente, si le es posible, echa los brazos de su telémetro de campaña para localizarlo.

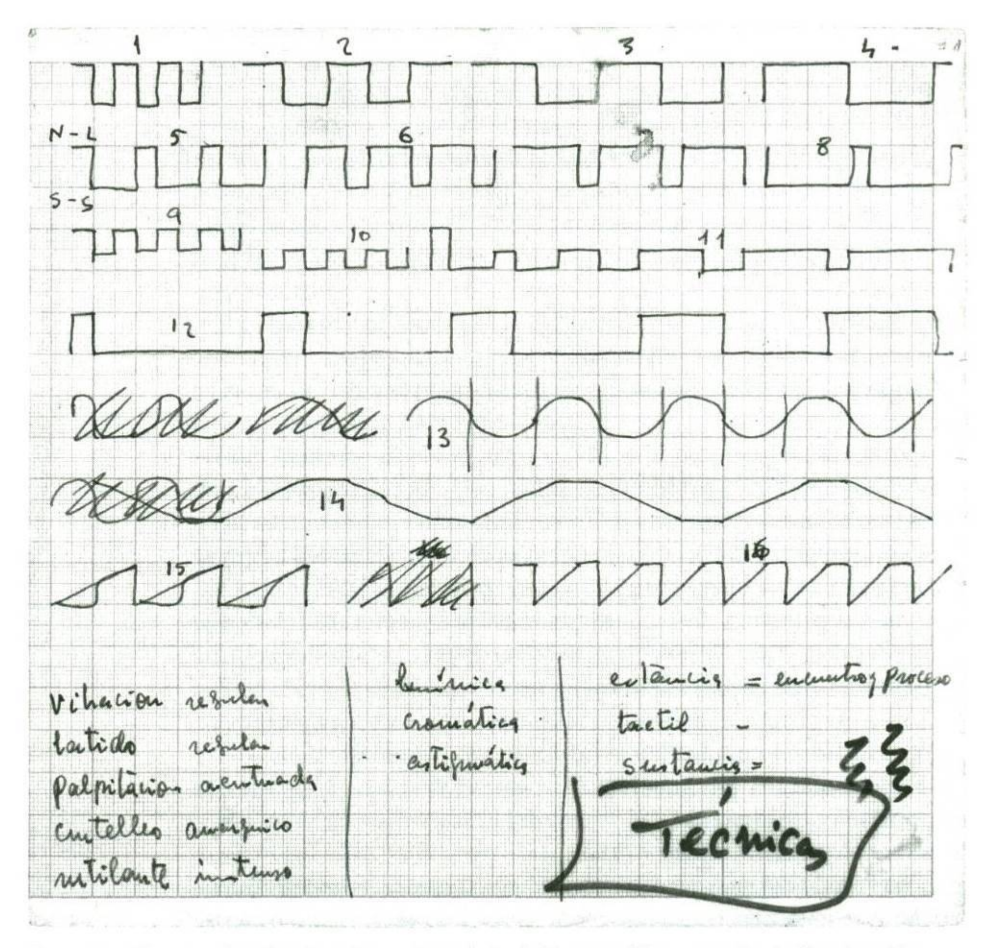
Cuando uno cualquiera de nosotros mira un objeto para adquirir conciencia de su forma, orienta sus ojos en coincidencia sobre tal objeto. Lo palpa con dos superficies sensibles (sus retinas) para que entre las dos, y por diferencia entre ellas, le den noticia de la forma y de la distancia a que éste se encuentra.

Los tres, el niño, el guerrero y nosotros, estuvieron inspirados en el mismo inicial impulso: cogerlo, dominarlo, asimilarlo.

En el fondo del niño que ve un objeto, se levanta «el instinto de posesión» que ordena el movimiento del brazo y el de hacer de garra a su mano.

En el fondo del guerrero que ve su objeto o su «objetivo», este movimiento se hace más complejo. No se trata de echarle mano o atenazarlo. Hay que comprobar la «temperatura» moral del enemigo, su capacidad y voluntad de reacción. Y hay que tener certeza de lo que vamos a coger en «sustancia». Si aquello es, en efecto, un polvorín o son unos simples cartones de distracción. El guerrero tiene que ser un «táctico». Ha de tocar. Debe entrar en previo contacto. El guerrero ya debe tener visión táctil que le descubra la temperatura y sustancia de su objetivo.

43 *Espectáculo*, nº 132, febrero de 1959, p. 28. Una versión francesa e inglesa, con algunas variaciones, se publicó en «Teoria della visione tattile», *Atti del VII Congresso Internazionale della Tecnica Cinematográfica*, Turín, 6-8 de octubre de 1955; en *Sin fin*, op. cit., pp. 118-121.



Esquemas de VDO sobre iluminación pulsatoria incluidos en «Cinco especies de iluminación *tactil*», documento manuscrito, s. f.

La palabra *relieve* y la cosa o concepto mismo del relieve no llegaron nunca a plantear a fondo la satisfacción de nuestro instinto de posesión. El relieve quedó en una buena perspectiva pictórica, o en un alto relieve, o en un escenario corpóreo, o en una arquitectura de superficies. El «relieve», en el mejor de los casos, quedó en relieve. Pero el relieve ya hemos visto que no es el objetivo de nuestro instinto.

Todos los sistemas ópticos que se orientan al relieve, suponiendo que éste se lograra sin grandes perturbaciones y para efectos colectivos, no llegarían al fondo de la cuestión.

Mi teoría de la Visión Táctil tiene el siguiente planteamiento: sin ojos no vemos, sin luz no vemos, ojos y luz se complementan. La sensibilidad óptica se complementa con la energía lumínica. El relieve, hasta ahora, se buscó por el camino de la óptica y no por el de la lumínica.

De estos dos factores de nuestra visión, el óptico está casi inmovilizado en su progreso técnico, mientras que el lumínico está libre de trabas.

La pantalla colectiva del cine es una sola «retina gigante», un solo eje óptico sin la posible psicovibración de nuestros dos ojos sobre los volúmenes iluminados.

El tacto es un sentido que puede llevarse por arco reflejo a la vista si la luz acierta a tocar los objetos que ilumina orientada por el instinto de posesión.[44]

«La luz», que nos descubre el mundo palpable, «sirve para palpar». El instinto femenino aprovecha los tejidos que por sus dibujos o brillos disimulan o acentúan el busto. Los tejidos de raso y seda, mediante la luz, acentúan los encantos femeninos, y la mujer los emplea para ser palpada por quienes la miran.

Los ciegos, los murciélagos y el radar «palpan» acudiendo a sistemas táctiles *pulsatorios* para suplir a la óptica. Mandan una señal y reciben la reflexión de ésta en forma de eco.

La luz actualmente alumbra los objetos. En el mejor de los casos los ilumina con cierta técnica. Y hasta puede programar una «arquitectura» y un «clima», pero la cosa no pasa de ese punto.

La visión táctil ha de producirse como consecuencia de una supernatural-visión.[45] Esta supervisión ha de provenir de una nueva iluminación *pulsatoria*. Yo me fijé en la luz como vibración, palpitación, latido, diferencia, desnivel, base vital. Y hay que hacer visible

44 En «Sobre la Corporación del Fonema Hispánico», documento manuscrito, Madrid, 1980, p. 21, afirmaba: «El ojo es una extensión de la piel. Del tacto. La especialización perceptiva de la frecuencia luminosa. Una extensión del cerebro que termina en los nervios de la retina, en donde reciben la información. El ojo tiene una retina que recibe módulos *tactiles*». Y citaba a Machado (*Proverbios y cantares*, CLXI, *I*): «El ojo que ves, no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque te ve».

45 «El cinema es un sistema amplificador de nuestra visión, de nuestra *Tactil-Visión*, de nuestro movimiento ciego e instintivo, presionando por abrirse paso en este mundo palpable que se nos presenta aparente y engañoso», en «Palpicolor», documento mecanografiado, 1963; en *Sin fin*, op. cit., p. 237.

ese esencial latido. Hay que aprovecharlo y convertirlo en psicovibración para sustituir con él (en el caso televisión cinema) la psicovibración de nuestro normal telémetro óptico.

Hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitantes, en dedos sensibles a las superficies que palpan, hay que saber expresar esa «sensibilidad reactiva».

El artista de la iluminación táctil será aquél que acierte a expresar, por medio de un artificio *pulsatorio* y múltiple, aplicado a sus lámparas, la visible noticia de la sustancia y temperatura vital de cada objeto iluminado.[46]

Frente a una tabla de un pintor primitivo, Velázquez se contrasta [sic] al traernos noticia de la «atmósfera», cosa que los primitivos no sentían necesidad de transmitir. Igualmente en cinema sólo transmitimos hoy noticia de la superficie. En pintura existe un cubismo soñado por un hombre de Málaga.[47] Yo conozco a otros escultores que tienen gana de expresar «lo que hay dentro».[48] Yo siento necesidad de tomar el pulso y la temperatura. Yo quiero palpar, medir, adquirir conciencia plena y, aunque esta ambición tiene una frontera espaciotemporal, yo sé que hoy no utilizamos los grandes recursos técnicos que en nuestro caso, por ejemplo, la electrónica, nos brinda en luminotecnia.

El Museo del Prado es un buen exponente de nuestra inquietud desde la Cueva de Altamira.

Concretando: La Visión *Tactil* es un lenguaje *pulsatorio* elevador de la sensación palpitante de todo lo que vive y vibra. Naturalmente, se apoya en la reflexión parcial y variable de la luz en las superficies, pero esa luz es empleada como energía enviada a resonar de acuerdo con la sustancia y temperatura vital de los objetos.

46 En «Cinco especies de iluminación *tactil*» (Sáenz de Buruaga, *Ínsula Val del Omar*, op. cit., p. 96) distinguió entre tres tipos de fotógrafos: el *hembra* (que registraba la luz natural); el *macho*, que construía la luz artificialmente; y el *Tactil*, «que saltando sobre la realidad física busca transmitir sensaciones de posesión de lo que ve». La «*visión tactil*» pretendía ser así una nueva forma de realismo.

47 En los textos que acompañan el programa de mano de *Fuego en Castilla*, VDO hablaba de su intento de realizar un «cubismo luminoso». En «Hace falta una iluminación por golpes» (documento manuscrito, s. f., AVDO) hablaba de la necesidad de representar «la dimensión cuarta: el tiempo». Sobre el tiempo como cuarta dimensión, véase Oteiza, Jorge, «Hacia la pintura instante, sin espacio y sin tiempo», *Jorge Oteiza escultor*. Barcelona, Nueva Forma, 1968, p. 44.

48 Cabría plantear si uno de estos escultores podría ser Oteiza, con quien cuadra bien la definición de escultor de «lo que hay dentro». En su ejemplar de *Jorge Oteiza escultor*, op. cit., p. 72, VDO anotó, junto a un poema de Oteiza: «Sentimiento poético de un escultor ciclo *tactil*. Jorge Oteiza». No es seguro cuándo se conocieron. Es posible que esto ocurriera en el Instituto De Cultura Hispánica, que en 1952 dedicó un ciclo a la obra de VDO (*Sin fin*, op. cit., p. 91), y ese mismo año publicó la *Interpretación estética de la escultura megalítica americana* de Oteiza. En cualquier caso, durante los años cincuenta o comienzos de los sesenta, se habían encontrado varias veces y habían tratado de colaborar, según relató Oteiza en *Quousque tandem…! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, San Sebastián, Auñamendi, 1963, «Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo», voz «Educación estética», s.p.

El arte de esta nueva visión *tactil* consiste en la interpretación que ha de realizar el artista luminotécnico valiéndose de un sistema de iluminación *pulsatoria* variable en ritmos, intensidad, color y lugar.

La iluminación *pulsatoria* oscila entre la frecuencia de una red de energía eléctrica alterna local (50 ó 60 ciclos) y la modulación melódica que envuelve y estiliza a toda la representación visual. Su unidad central puede formularse aproximadamente en un impulso durante un segundo de tiempo. Virtud del manipulador o artista será centrar este impulso hasta sincronizarlo, unificándolo con el ritmo cordial de la mayoría de los espectadores. Ésta será una buena base propicia a la simpatía. El espectador, envuelto ampliamente por pulsaciones variadas y simultáneas, desbordado por el complejo de ellas, quedará siguiendo las líneas de movimiento perceptivo según nuestro programa.

El orden y las posibilidades de combinación de estas pulsaciones, en cierto modo están sugeridas por las leyes musicales, cromáticas y luminosas, aunque estoy seguro de que en esta técnica nos aguardan hallazgos que dictarán su propio lenguaje.

Meridiano del color de España[49]

Hace mucho tiempo que até a la bandera de mi apellido la cinta de un lejano grito genial: «Que estoy soñando y que quiero hacer el bien, pues no se pierde el hacer el bien ni en sueños».[50]

El curso de cada vida humana no es otra cosa que el sueño de un instante. Una sola explosión percibida por nosotros al ralentí.

El espectáculo es la vida exaltada, un sueño de nuestro sueño que podemos obtener y destilar con distintos grados de pureza:

1) Sensibilizando lo cotidiano sin especias.

2) Prefabricando un aséptico y amoral suspense.

3) Escandalizando.

Yo entiendo como obligación del cinematógrafo el arrebatar, el encantar, el enajenar, el liberar, unificar, fundir, el *projimizar*. El problema se centra solo: es necesario sensibilizar al hombre para que siempre tenga presente el daño que puede producir a su prójimo. Y son las comunicaciones las que nos aproximan, nos *aprojiman*.

También he soñado con la continuación mental de aquel mandato: «Creced y multiplicaos por toda la tierra». Yo he oído después: «hasta que no haya más tierra y seáis tantos o tan grandes que estéis tan próximos que no podáis vivir el uno sin el otro». Esta contribución a la Unidad es el primer mandato, el primer deber del cinematógrafo. Este casi fisiológico servicio social que el cine presta, este cotidiano pan emotivo, debe servir al hombre de alimento que le aproveche y le levante, que le aúpe sobre su cuerpo, su día y su orden, enseñándole el gran motivo de este ardiente pálpito vital.

49 Ponencia presentada en el I Coloquio Internacional del Color, Barcelona, 29 de septiembre de 1959. En GUARNER, José Luis, y OTERO, José María, *La nueva frontera del color*. Madrid, Rialp, 1962, pp. 179-184.

50 CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, op. cit., Jornada 3, Escena 4, p. 71.

Aunque a los ilusionistas nos llamen ilusos, debemos los ilusionados sembrar suelos con ilusiones en una oscura, pero ardiente, realidad mágica suspendidos...

«Entréme donde no supe
y quedéme no sabiendo
toda ciencia transcendiendo».[51]

Una realidad alumbrada por la temperatura.

La linterna mágica, en los últimos tiempos, sólo ha progresado en linterna. Y más que iluminar a los hombres, debemos, emotivamente, pegar fuego a los hombres. Todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario, y lo extraordinario está en las entrañas de lo cotidiano.

Yo, de buena gana, hubiera llamado la atención de ustedes hacia la *poesía espectacular* de esta exacta mecánica invisible espacio-temporal, de este verdadero Movimiento (con mayúsculas), este gran espectáculo al que hoy asistimos: la explosión electrónica de las comunicaciones, donde los resortes automáticos quedan por todas partes sembrados y generándose: casi adquiriendo conciencia de su agrupación. Avance revolucionario de las comunicaciones, que nos deja indefensos, sin velocidad sensorial fisiológica perceptiva y reactiva, sumergidos en técnicas sensuales de transmisión subconsciente.

Yo les hubiera hablado a ustedes de una española Meca-mística,[52] pero ello terminaría de fugar a mi intervención en este Congreso del Color… en esta juvenil y muy hermosa gana de no dejarse caer sin más ni más, como decía Sancho con lágrimas en los ojos mirando a su archicuerdo señor don Quijote: «De no dejarse morir sin más ni más».[53]

Ya he dicho que más que alumbrar a los hombres hay que pegar fuego a los hombres. O dicho de otra forma, técnicamente: hay que alumbrar con la temperatura.

El honorable Renato May,[54] hecho él mismo con una tierra muy cargada de conciencia histórica, sabe que al cine, motor de pueblos, lo mueven los poetas.

Yo he escrito en algún momento esto: «Sé que la verdad brillará tras de los años luz porque existe el misterioso eterón que la transmite». «Sé que el desnivel es fuente de energías, explotable fuente de

51 Juan de la Cruz, San, «Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de alta contemplación», en *Poesías Completas, Versos Comentados, Avisos y Sentencias, Cartas*. Madrid, Signo, 1936, p. 29 [en adelante, *PC*]. Habitualmente se citará por esta edición, que se encuentra muy subrayada por VDO, y que se encontró en su mesilla de noche en el momento de su fallecimiento.

52 Sobre este término, véase la introducción al capítulo «La Mecamística», en este vol., pp. 269-272.

53 Cita procedente de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, op. cit., II-LXXIV, p. 332.

54 Renato May estaba presente en el Coloquio Internacional del Color de 1959, donde presentó la ponencia «Lenguaje del color», publicada en Guarner y Otero, *La nueva frontera del color*, op. cit., pp. 49-56. En este texto se planteaba abiertamente la necesidad de emplear el color «no de forma casual», sino como derivación de una «exigencia total de poesía», p. 54.

energías, pero estoy tocado de la locura de desvivirme por la armonía, por el nivel, por la Unidad».

«A mi alrededor veo a los hombres, estimulados por serpientes alucinantes, comer frutos innecesarios y acentuar su prisa...»

(Estoy hablando poéticamente en un Congreso Cinematográfico sobre el Color y de cara a 1960.)

Yo estoy despierto a la Unidad que en reflexión es blanca en transparencia es negra. Yo siento que la Unidad fue mi punto de partida y es mi punto de regreso, yo paso por un arco iris.

Yo entiendo que la vida se nos ha hecho posible a nosotros, pobres, cojos, mancos, tuertos, gracias a un desgarro de la Unidad.

Permitidme la licencia: yo creo que es el hígado el que elige el color del cristal con que miran los mortales.

Es, este valle de las diferencias, una gran cuna de tierra que nos soporta meciéndonos, en un vital latido, entre desniveles que son potenciales fuentes de energía.

Los colores son distintas frecuencias. Los colores nacen en el desnivel de lo desgarrado y partido.

Nosotros mismos somos cuerpos de ese gran latido entre el principio y el fin. Nosotros, cojos, mancos y tuertos, dentro de una gran mecánica invisible para los que usan y abusan del technicolor. Esta mecánica es invisible por *infra-roja* y por *ultra-violeta*. En los extremos y la espalda del arco iris del technicolor al uso, *palpitamos* los infrarrojos y los ultravioletas, porque no queremos vivir partidos y ardemos en deseos de ser una sola cosa.

Sobre esa base mental y sentimental, quizá me perdonéis que yo diga que siento como la India el color blanco y como Europa el negro.

Que siento ganas del blanquinegro pálpito como color abstracto. Aunque yo, si quiero transmitirme [sic] técnicamente, utilice la paleta del arco iris del technicolor al uso para llegar a mis hermanos y transmitirme [sic] en distintas frecuencias, a distintas horas y con distintas temperaturas.

Mi última experiencia de la *TactilVisión* precisamente está fundamentada en todo lo que llevo dicho.

Si la luz es vibración, batimiento, latido, y los colores son pálpitos invisibles como latidos, yo he pretendido transmitir la sustancia y la temperatura de los objetos fotografiados por medio de realizar ese esencial latido de luz.

Las modernas lámparas por impulsión con destellos de dos o tres milisegundos vienen a contribuir a la posibilidad de hacer plástica y palpable la teoría que yo comuniqué en la primera conferencia mundial de Expertos de Cine y Televisión celebrada en 1955.

Veo una gran posibilidad a mi experiencia *TactilVisión*.

Si alguna compañía poderosa me ayudara, podría seguramente en un corto plazo ofrecer un sazonado fruto humano.

Yo les seguiría hablando a ustedes, pero estoy seguro de que sin esquemas y la documentación de los pequeños resultados mi solo ardor es suficiente.

Siento tener que abandonarles mañana.
Deseo seáis inasequibles al desánimo.
Yo creo en vosotros…
…y creo en los frutos,
en la siembra de frutos,
de este Primer Congreso Internacional del Color.

Acotaciones al meridiano del color

Discusión

Jorge Grau:[55] La ponencia de Val del Omar no requiere aclaración. Creo –le ruego que me desmienta si me equivoco– que el suyo es un alegato de presencia, una manifestación de postura ante las cosas. Me parece que pedirle que aclare con palabras técnicas, o palabras más cercanas al lenguaje común, su alegato técnico poético es quitarle valor. Yo, que conozco su criterio y el valor de sus opiniones, quisiera saber qué opina Val del Omar acerca del pequeño debate que ha habido al final de la brillante conferencia de Matras, su opinión de la conclusión pedida por May, a la cual yo me uno.[56]

José Val del Omar: Desde el meridiano español voy a hablar. He vivido tres años y medio luchando en los estudios Chamartín por lo que yo quería hacer, por lo que yo veía que se hacía, y puedo decir que el espectáculo es una obra experimental, que todo lo que sea un invento de novedad, todo lo que sea llegar por una puerta nueva a una nueva obra imprevista es una cosa que se sale del plató. El plató tiene un horario dentro del factor industrial del cine que no permite realmente hacer todo lo que se debería hacer, como son los nuevos espectáculos, aportar algo, crear el espectáculo. Esta es una labor de tipo experimental que hay que realizar casi en la soledad, lo cual limita esta labor a intentos que no son fructíferos para la economía de nadie. Ésta es mi experiencia personal. Yo creo que May tiene razón y que también tiene muchísima razón Matras, y me encuentro casi participando entre los dos, entre la parte poética y la parte técnica. Y este problema no creo que se pueda resolver cuando en vez de haber negocios hay el negocio de levantar a nuestro prójimo. Que es un gran negocio.

55 Grau acababa de presentar la ponencia «Experiencia del color en España», en Guarner y Otero, *La nueva frontera del color*, op. cit., pp. 161-174.

56 Este debate aparece reproducido en ibíd., pp. 95-100. En esta discusión, Renato May concluyó con una petición: «¿Cuándo se liberará al artista del yugo restrictivo de la producción y del sistema industrial, y se le concederá a cada film su derecho de elegir el sistema más adecuado para él mismo?».

Carlos Fernández Cuenca: Creo que puedo aportar una experiencia personal muy reciente a esta cuestión. He realizado una película, *Otros tiempos*, que es un montaje de actualidades sobre la vida española de 1908 hasta 1958. Mi idea fue presentar esta película como se presentaban las películas en el cine mudo, o sea, con virados en color. Yo pensaba que esto sería atractivo para el espectador por su valor nostálgico para los que lo conocieron. Pues bien: los laboratorios que hasta 1928 hacían esta operación han dejado de hacerla hace treinta años. Y mi petición fue considerada como algo tan revolucionario que no pude conseguir que se llevara a cabo. Creo que esto corrobora lo expresado por Val del Omar: la dificultad de todo lo que puede parecer experimento a ciegas, de todo lo que se presenta como una novedad.

El color es cosa palpitante[57]

El color es en toda la extensión de la palabra una cosa palpitante, y este pálpito responde a la dialéctica en que está cuajada toda la naturaleza.

El propio hombre es una insólita unidad contradictoria que llamamos individuo.

Su corazón, entre el sisto-diastólico *creo y no creo* no hace sino repetir la cíclica canción de la marea en donde está sumergido.

Hace dos años, asistí al inicio de estos coloquios de buena voluntad sobre el color, enunciando el tema «Meridiano del color de España».[58]

Yo lo había pensado y escrito no en las cromáticas playas de Sorolla o en los jardines de Rusiñol, sino en el páramo castellano y muy próximo a la Tierra de Campos. Sobre un suelo duro y un cielo alto; y en especial sintonía con la distensión vertical de Alonso Berruguete, verdadero antecesor del Greco.

En este primer coloquio dije, entre otras cosas: «Al hombre hay que alumbrarle con la temperatura».[59] La unidad en reflexión es blanca y en transparencia es negra. La unidad fue nuestro principio propio y creo que es nuestro fin. La vida se nos hizo posible con la diferencia. Somos un puro pálpito en desgarro. Entre el Principio y el fin pasamos una pasión. Somos pobres, cojos, mancos, tuertos y no queremos vivir partidos, y avanzamos buscando nuestra plenitud. Cruzamos este Valle vital de las diferencias, este gran arco iris, donde cada uno, con su particular latido, incorpora una frecuencia, ofrece un determinado color. Los colores nacen en el desnivel de lo desgarrado y partido, y como afortunadamente España es un país pasional, [de] fondo profundo, con sonidos negros, como decía Manuel de

57 Documento manuscrito, 1961, AVDO. Se trata de la comunicación de VDO al Congreso Sonimag de ese año.

58 Observación sobre el esquema de Mackendrick. [Nota de VDO].

59 A la oscuridad hacia la luz roja. [Nota de VDO].

Falla,[60] los extremos de su meridiano son invisibles, quedan fuera de la métrica industrial objetiva al uso. Y si nuestra profundidad de latido nos hace ser realistas y místicos, esta misma profundidad nos convierte en *infrarrojos* y *ultravioletas*.

Ahora, seguramente después de la proyección pasada, os encontraréis en mejores circunstancias para comprender que ante mi actual incapacidad técnica para dominar el color, el blanquinegro pálpito lo considerara como color abstracto con el que algunos hemos pretendido representar esta profundidad de latido absoluto tan propicio a la ascética. No es hora de faquires ni de ignorantes. Al mundo se le está elevando la fiebre objetiva. Vavilof, ex-presidente de la Academia de Ciencias de la URSS, afirma: «la victoria de la auténtica ciencia materialista consistió precisamente en separar de un modo indiscutible el mundo exterior de las impresiones subjetivas», y añade: «la ciencia viene con el tiempo y destruye las imágenes de la óptica infantil y poética».[61]

Pero el caso es que a mí se me figura que viene, las destruye y con el tiempo también, y bajo otros nombres, las volvemos a encontrar razonadas y sin discusión reconocidas.

Creo haber leído en Marañón que antes de que la ciencia descubriera que la leche de la madre en las primeras horas pasaba directamente al sistema sanguíneo del hijo, Fray Luis, poéticamente había dicho: «La leche es sangre».[62]

Hace 30 años en una revista argentina vi unos documentos impresionantes. Creo que en la India se acaba de descubrir que la original estructura de sus antiguos templos respondía a la misma forma que unos hongos microscópicos que allí crecían.

Ahora la exposición Italia 61 se inicia con esta sugestión: «Venimos a presentar en el tamaño de monumentos algunas fórmulas matemáticas. No son gratuitas ni casuales. Son fieles al número y al método. La razón no produce formas regulares simétricas. Cualquier ciclo de materia entra en contacto y unidad con la naturaleza. Unas imágenes eran las esculturas de ecuaciones, otros documentos mostraban la armonía vegetal de la descarga eléctrica, otros la auténtica hermosura del cloruro de amonio. Y al final de un arterial recorrido, una agencia poética nos decía: "no os olvidéis de la visita al Valle de Josafat"».

Entonces yo me he acordado de la preocupación temporal del barroco español y de mi atonalismo en seguiriyas sin fin, puesto que hay que huir de las *falsas glorietas* y de los arquitos celestiales dentro de casa.

60 Cita procedente de GARCÍA LORCA, «Teoría y juego del duende», *OC*, op. cit., p. 110.

61 VAVILOV, *El ojo y el sol*, op. cit., p. 7.

62 Alusión al pasaje de Fray Luis de León, *La perfecta casada*. Buenos Aires, Earpf, 1943, XVIII, p. 155: «…la madre en el hijo que engendra no pone sino una parte de su sangre […]. Pues el ama que cría pone lo mismo, porque la leche es sangre, y en aquella sangre la misma virtud del padre que vive en el hijo hace la misma obra».

Hemos observado poco el tiempo, nos faltan imágenes para comprenderlo y unas imágenes para transmitirlo. Hay que enriquecer al hombre con la información de documentos objetivos de primera calidad.

Lo *incomprensible* con el tiempo se hace evidente. El desarrollo temporal de los fenómenos nos acerca automáticamente a la verdad, y cuanto más nos acercamos a la Verdad más evidente es su complejidad y más clara su profundidad inagotable.

El enigma es la muerte, es la certera suerte que nos espera en cualquier dominio del auténtico saber.

El cinematurgo[63] se encuentra entre la teoría de la información y la práctica de la sugestión.

A los 60 años, el cinema se encuentra inexplotado e inexplorado en cuanto a las posibilidades comunicativas originales que se pusieron en la mano del hombre el día en que se descubrió la fórmula de retención y emisión de una cantidad de imágenes *presentadas por sucesivos impulsos luminosos.*

Un gran valor del cinema consiste en la aportación de documentos objetivos captados con libertad automática. Pero por lo visto este cine no es de este mundo o por lo menos de esta hora. En cambio conquistar, sugestionar, encantar, seducir, alucinar, son gritos corrientes admitidos como buenas intenciones del realizador. Bien es verdad que todas las comunicaciones nos interaccionan [sic] e inducen.

Entre los grandes pecados de la tecnología de nuestro tiempo, está la *falta* de una ética y la sobra de medios babélicos que impiden mirar y tener bien presentes no sólo los *principios* científicos fundamentales del cinema, sino también los *fines* al servicio de la Humanidad.

Se estimula al cine negocio que emplea simpatías y barbitúricos para elevar el sistema bascular hasta la trombosis.

Ahora, los festivales de Cannes y Venecia, han premiado dos obras en diametral posición. El cine actual está representado en este latido un tanto temblón y desgraciado. Para mí, el cine es la frontera entre el documento y el misterio. El orbe objetivo realista externo y el micromundo personal subjetivo y sonambúlico [sic].

La Dialéctica que enlaza al uno y al otro, constituye el pálpito vital del cine.

Se puede decir que esto es cosa general. En efecto, pero observamos la intensidad y el potencial que la técnica cinematográfica nos reserva. *Un cuadro pictórico cualquiera forma su plano lleno de imágenes todas presentes, dispuestas a la comprensión en todo instante, trazadas con plena libertad cromática. El espectador puede elegir la línea de movimiento que le plazca, pero éste no es el caso del cinema. Éste puede ser el*

63 Véase nota 11 en «Entrevista en el semanario *La Pantalla*», en este vol., p. 96.

caso de la fotografía –diapositiva en color: estampa polícroma estática–. El caso del cine es muy diferente. No es una simple fotografía en color en movimiento. Es, nada menos, una fotografía de color en el tiempo y del tiempo. Es una determinación de espacio, perspectiva y tiempo. Es una intencionalidad luminosa muy marcada y dispuesta a alucinar.

El cinematógrafo hace que nos asomemos a su retina y nos sincronicemos a su tiempo.

El cine como instrumento que nos priva de una personal contemplación es fuertemente coactivo.

Pero le está reservado un gran servicio si alcanza a programar sus imágenes documentales con una *libertad automática provocada por el propio proceso biológico.*

Mientras esto llega, y pueden creerme que está llegando, el cine debe ser conducido por el auténtico poeta humano, que es al único hombre al que se le puede permitir que nos meta en su jaula.

Hablemos ahora concretamente del *color.* Como decía al principio, es, en toda la extensión de la palabra, *una cosa palpitante. Y este pálpito responde a la Dialéctica en que está cuajada toda la naturaleza* [...].

Creo que al cine le hicieron un daño prestándole el color las diapositivas. Un color estático aplanado, aplastado e inerte. Un color postizo insustancial.

El más rabioso énfasis cromático o la más delicada explosión de luz polarizada me siguen pareciendo caóticos y estériles.

El operador francés Henri Alekan decía hace poco: «Me siento paralítico».[64] *Horrendas son muchas fotos en color muy bueno. ¿Qué cosa propia ha hecho el color en el cinema?*

Yo me figuro la sustancia en el tiempo como una masa en desarrollo poliédrico cristalizadora.

Ésta puede estar entrecruzada de frecuencias, agitada de todos los colores, pero el hombre la palpa con los dos ojos, la sitúa entre sus manos, la atenaza con su latido, y descubre la armonía de su estructura.

La intencionalidad del espectador *tactil* polarizó en un eje, *concreto para cada instante*, su conciencia, y polarización ya sabemos lo que es, anulación de otros posibles latidos direccionales, y latido pálpito vibración –también podemos imaginarlo– significa un pulso de una determinada frecuencia y dirección. *Una oscilación entre dos potenciales en oposición que luchan y acunan a un médium.*

La fotografía acromática es la producida por una modulación de encuentros, presiones, intensidades en profundidad estereobiológica.

[64] Henri Alekan era un conocido director de fotografía francés que trabajó, entre otras películas, en *La vie est à nous* de Henri Cartier-Bresson y Jean Renoir (1936), *La bella y la bestia* (1946) de Jean Cocteau, o en *Vacaciones en Roma* (1953) de William Wyler.

La fotografía cromática presiento que permite la modulación en intensidad y principalmente frecuencia: frecuencia que simpatice con el matiz numérico de la íntima estructura del objeto fotografiado.

Yo creo que los dos sistemas de sensibilidad retiniana, el cromático y el acromático, en mayor o menor proporción, también Dialéctica, actúan siempre y entrelazan sus informaciones que no son complementarias, si no suplementos diferentes. Es general el reconocimiento de que *el ojo está dotado para la síntesis y muy mal dotado para el análisis espectral.*

Creo yo, que más que pensar en colores complementarios es cosa de pensar en el latido existente entre las saturaciones de éstos. O sea, más que deslumbrarnos por la polarización de colores complementarios y un sólo sistema cromático receptor fisiológico, es cosa de comprender la natural Dialéctica captora entre los conos y los bastones; es cosa de apercibirnos de esa psico-vibración.

Repitiendo, yo creo que al fenómeno de la saturación no se le ha dedicado la atención debida. Creo que, en efecto, Land ha hecho dirigir la mirada hacia un sitio interesante.

Pero Land, realmente no se ha asomado al cinema, a la fotografía temporal posible en el procedimiento cinematográfico. O sea a la producida apoyándose en el tiempo; a la fotografía pulsatoria, subliminal en su modulación y en frecuencia.

Mi pequeña experiencia, asistida hoy por los progresos de las fuentes luminosas en cuanto a las áreas, intensidades y pulsos, me hace mirar hacia el futuro y comprender una súper-natural-visión, donde la modulación en frecuencia y en intensidad complementada con otros muchos e insospechados resortes que la luminiscencia y la electrónica nos deparan, provocará la rotura del dique en el que hoy está estancado el color en manos de dos o tres señores. Ya el videotape [color], facilitando las experiencias de mezcolanza, está engendrando una conciencia de renovación.

Dentro de 15 años, seguramente Vdes., enjuiciando el poco progreso y estancamiento de estos años, verán con más claridad el egoísmo de las grandes compañías y la pobreza de nuestras inquietudes.

Barcelona, 5-10-61

[ANEXO]

1° El pintor Mariano Fortuny fue considerado universalmente como *el primer luminotécnico de teatro* al crear la Cúpula, que lleva su nombre, en el teatro *La Scala* de Milán.[65]

65 Mariano Fortuny y Madrazo, granadino de origen, hijo del pintor Mariano Fortuny y Marsal, vivió la mayor parte de su vida en Venecia, donde trabajó como pintor, fotógrafo y escenógrafo. Ángel Ganivet en *Granada la bella*. Granada, Albaicín, 1969, p. 100, se refirió a él como «el artista español que por su temperamento se acercó más a lo arábigo». VDO anotó, junto a esta frase: «Creador de la primera luminotecnia de teatros».

2º *40 años antes de los espectáculos de Son et lumière* en los castillos franceses, el Centro Electrotécnico del Ejército, por el año 1911, inició en las fiestas del Corpus Christi granadino las iluminaciones a distancia de la fortaleza de la Alhambra.

3º El ingeniero *Buigas, en 1929*, mostró al mundo su inventiva y capacidad técnica en las fuentes de Barcelona.

4º Yo mismo, *hace 25 años*, planteé la sincronización de sonido y luz bajo una faceta original con la cual subtitulé mi técnica Diafónica: «*Hacia una acústica luminosa y* tactil».

5º En el mes de mayo de 1952, el Señor Robles Piquer tuvo la gentileza de presentarme en el Auditorium del Instituto de Cultura Hispánica unos fragmentos de mi *Auto Sacramental Invisible*, en el que pretendía una integración dentro de una perifonía ambiciosa de *luces, llamas, colores y olor.*

6º El primer sistema de sincronización efectiva sobre cinta magnética, lo realicé en 1948 por perfección y por escalonamiento de señales establecidas por aluminio.

7º *La primera mención internacional otorgada a la iluminación cinematográfica* la recibió España por el film *Fuego en Castilla*.

8º En la presentación de los Coros y Danzas en 1963 en la ciudad de México, *España con su intención lumínica sincronizó muy bien con el pueblo Mexicano.*[66]

66 VDO viajó a México y EEUU en 1963, por lo que es posible que participara en la organización de estos eventos.

Cromatacto[67]

Push-pull fotocromático modulado en intensidad y en frecuencia para conseguir un más equilibrado empleo del color en las imágenes espectaculares de la televisión y del cinema.

Teoría filosófica y técnica experimental sugeridas por José Val del Omar.

[...]

¿Qué es el crómatacto?

Es un sistema físico, de creciente importancia electrónica, por el cual la toma de vistas, el desarrollo fotoquímico y el mecanismo de la reproducción, fueron intencionados a una originalidad e inesperada súper-visión espectacular.

Ausencias que declaran su necesidad

Las producciones cinematográficas y televisivas se dividen en Blanco y Negro, y Color.

Entre estas producciones acromáticas y las cromáticas, existe un foso. Un real vacío. Bien porque el proceso fotoquímico nunca ofreció facilidades para ocuparlo, bien porque nunca «brincó» la idea de vivir la médula espectacular con ese cruce natural, artístico y rentable.

¿Concentración o distracción?

En el ánimo de muchos está la idea de que la imagen *acromática* es más mental y onírica, ayudando a una *participación* mayor en los temas dramáticos.

[67] Documento mecanografiado, junio de 1967, AVDO. En *Sin fin*, op. cit., pp. 271-278.

En cambio, la imagen *cromática* nos distrae más. Nos extravierte [sic] más. Borra preocupaciones. Nos desconcentra con el múltiple juego de llamadas disonantes y anárquicas.

Y, en honor a la verdad, debo decir que hasta ahora esta división ha sido cierta.

ABUSO DEL COLOR

Por experiencia personal, he sabido que el color, a veces, no sólo no aporta nada nuevo, sino que llegó a impedir el brote emotivo que las copias en blanco y negro producían.

El uso, y con él el irremediable abuso, de las llamadas cromáticas es bien patente.

Sin proponérselo, una cinta de color está cargada de luces contradictorias. De un fantástico número de llamadas inútiles. De una carga cromática verdaderamente caótica [...].

EL ESPECTADOR SIEMPRE ESTÁ CONDICIONADO

Ni en el cinema ni en la televisión existe libertad panorámica.

El espectador se encuentra encadenado a la coacción sana o insana del creador de aquella continuidad.

No vale hablar de libertad. Más vale confiar en la coacción poética del que más y mejor nos quiera conducir, en ese cauce de exaltaciones *conmocionales*.

El cinema progresó el día que el operador levantó el trípode y se acercó, estableciendo el primer plano.

Al registrar el primer plano, intencionó [sic], seleccionó, se olvidó de la libertad panorámica, sirvió un eje y avanzó en profundidad por este eje.

PRIMER PLANO CROMÁTICO

De la misma manera ha de venir el plano de color, frente al cuadro caótico.

El primer plano cromático nada tiene que ver con el primer plano acromático.

El primero se transmite por modulación de intensidades, por presión de luces. El segundo se transmite por modulación en frecuencia, por aislamiento de esa frecuencia-color, por preponderancia de ese color, aunque en área esté muy limitado y se encuentre en último término.

¿QUÉ REPRESENTA EL COLOR?

Para mí, por instinto, el color representa la sustancia.

El máximo color es el rojo elemental y representa lo más cordial y caliente: Nuestra Sangre.

Frente a este «yo», se encuentra el verde, también elemental, del *medio*, en contradicción hostil y resistente.

Falsificación

Nuestra cultura ya sabe de disfraces, de barnices, de maquillajes, y también juega en los trajes, suelos, paredes, climas, hasta convertir «lo elemental» en un gran conjunto donde a la sustancia hay que buscarla bajo muchos estratos, en un complejo de significaciones.

El color es mucho más fiel que la palabra.

Esto fue un día la esencia de la cosa.

El color era el directo reflejo de la sustancia. Pero al igual que el «lenguaje fuente» dio paso al «lenguaje piel» y a la prostitución por enmascaramiento de los verdaderos deseos, el color también se pervirtió. Lo cubrieron otras apariencias. Falsificó la *sustancia*. Y a través de ese complejo cultural hay que comprenderlo y conducirlo.

Manera de practicar el sistema cromatacto

Es necesario *establecer artificialmente* el latido de nuestra visión. La salida *intencional*-y el regreso *informativo*. Ello se logra en el tiempo. Estableciendo dos momentos. Aportando dos informaciones.

Hemos de obtener una fotografía de nuestra salida acromática e inmediatamente otra fotografía de nuestro regreso cromático.

Para realizar dentro del cine clásico esta operación es preciso acudir a la luz. El sistema de iluminación por destellos sin inercia puede proporcionarnos la solución. Tal sistema fue preconizado en la «Teoría de la *Visión Tactil*», en 1955, y registrado en España en 1957.

Es necesario conseguir que en el actual tiempo de 1/24 de segundo o 1/25 de segundo, puedan tomarse dos fotografías con iluminaciones diferentes para servir intenciones diferentes.

La fotografía aportará la intención de nuestra salida, nuestra primera mirada baja, nuestra presión *tactil* de tanteo será acromática. Nos situará en un lugar.

Otra fotografía, respondiendo a la misma posición y perspectiva, estará diferentemente iluminada. La luz ya no será presión sobre el conjunto. La luz será expresionista de aquello que llama nuestra atención y nos atrae. La luz servirá para transmitir noticia de aquella sustancia y su temperatura. La luz expresará el acto de contacto para su comunicación en nuestro intelecto. La luz sólo servirá al color de aquel motivo de nuestro interés. La luz será utilizada sin perspectiva y sólo como medio puramente óptico.

Estas dos fotografías alternativas complementarias han de captarse en 1/50 de segundo, quedar superpuestas 25 veces por segundo.

¿Qué efecto puede esta superposición producir? Yo estimo que tal operación puede responder a transmitir muy diferenciadas estas dos informaciones codificadas en dos estadios bien diferentes. Nuestra salida por canal acromático y nuestro retorno por canal cromático, indudablemente, quedan bien separados.

Dentro de una fotografía blanca-negra, una imagen cromática, por pequeña que sea, llamará nuestra atención y constituirá nuestra presa para el retorno. De la intencionalidad y presión de la modulación en intensidad de la primera fase, en contraste con la armonización de frecuencia cromática de la imagen seleccionada por medio de la segunda iluminación, depende el efecto y el éxito.

Y como toda esta fotografía superpuesta es de base temporal, habrá que prevenir el cambio. El incesante movimiento intencional que a lo largo de la secuencia misma debe mantenerse. Pues se trata de incorporar nuestra mirada: de humanizar esta mecánica en la que nos soportamos [sic].

Bien sé que tal cosa no es nada fácil cuando las máquinas nos están llevando a terrenos donde al factor humano no se le pide reflexión, ni se le da tiempo para que la tenga.

El propio Presidente de la Unión Internacional de Asociaciones Técnicas del Cinema (UNIATEC), Fred Orain, en su comunicación sobre «Evolución y condiciones de empleo de los materiales de registro y difusión de la información audio-visual», el pasado año, en el VIII Congreso Internacional Cinematográfico, celebrado en Barcelona,[68] dijo: «Es necesario evitar el abandonarse a la facilidad de los registros magnéticos y fotográficos con varias cámaras, donde la iluminación ha de estar concebida para la toma en ejes de dos o tres perspectivas distintas.

»Ha sido la iluminación y la perspectiva de los diferentes planos uno de los factores que han elevado al cine a su rango artístico, y han permitido hablar de escuelas, como en arquitectura y en pintura, por lo que es equivocado el pretender estandarizar uno de los factores más importantes que influyen en el carácter de la imagen del cinema y de la televisión: la iluminación».

El señor Orain hablaba frente a la anulación de uno de los medios de expresión, el *medio lumínico*, que a nuestro juicio es el más importante camino de la información audio-visual.

Sin luz no vemos nada. La luz es nuestro medio *tactil*. Ha de estar al servicio de la óptica. Por ello, el sistema «Electronic Cam», si por una parte ofrece una reducción de tiempos en la operación, por otra parte exige un cambio radical en los sistemas actuales de iluminación; pues de lo contrario, la toma de película 35 color con las actuales normas que rigen para el *Videotape*, resultará absurda.

Esta iluminación por fuentes de luz pulsada con sincronización preferente 1/50 de segundo constituye la base operativa del CROMATACTO. Tal sincronización electrónica es fácil de establecer con las

68 Este congreso tuvo lugar el 20 de octubre de 1966, según se recoge en *La Vanguardia*, 20 de octubre de 1966, p. 55.

cámaras cinematográficas actuales y resultará mucho más fácil con las electrónicas de la TV.

Para el logro de una cinta cinematográfica, sería ideal una cámara «Bi-Pak» a doble película, una cromática y otra acromática, pudiendo ser estampada con mucha facilidad en las copiadoras actuales, y reproducida en los equipos normalizados sin preocupación alguna.

También puede lograrse esta película en sistema CROMATACTO con una cámara ordinaria, que permita el paso de 50 imágenes por segundo.

Esta cámara dará base de sincronización al sistema *multipulsador* de las lámparas, haciendo que, divididas en dos grupos alternativos de 25 y 25, impresionen la cinta cromática.

Un grupo ofrecerá una modulación de las fuentes de luz en intensidad, no preocupándose del color y sí de la iluminación general de la escena.

Otro grupo será el destinado a expresar el efecto reactivo ante el contacto de lo que nos interesa conocer y poseer, y se preocupará del control cromático.

La cinta así obtenida a 50 imágenes por segundo, será copiada a positivo en un soporte pancromático por inversión o en un desdoblamiento –positivo y negativo– de soportes.

Entonces dispondremos de dos negativos separados correspondientes a las dos fases cromática y acromática, los cuales podrán ser estampados sucesivamente sobre el mismo soporte positivo de las copias por medio de un obturador auxiliar que privará de luz a una serie de estas imágenes alternativas.

El resultado en la copia será la obtención de una cinta dispuesta para la proyección normalizada, donde las luces acromáticas y los efectos cromáticos se insertarán en una sola fotografía diapositiva de proyección corriente.

Esta imagen intencional y variable, sumergida en el tiempo de una secuencia y a lo largo del conjunto del movimiento plástico de toda la obra, nos podrá ofrecer, precisamente, lo que nos propusimos lograr: una posibilidad de palpitar entre el cine cromático y el acromático entre la televisión en color y la blanca y negra.

EN TIERRA DE NADIE

El sistema español CROMATACTO, por genuino y original, es lógico que se levante «en tierra de nadie».

Ocupa el lugar de un gran foso que ya empieza a ser cruzado por la electrónica de la TV en color.

Es un puesto con paso en dos direcciones muy señalizadas por técnicas diferentes.

Sirve para el constante entrecruzamiento de la frontera entre el «documento» y el «misterio».

El hombre, desde un micromundo subjetivo y sonámbulo, sale al encuentro de la realidad objetiva exterior y numérica.

El CROMATACTO se encuentra en esa frontera entre dos técnicas, misteriosa y prácticamente aisladas.

Para mí, es una superación de la escultura policromada donde el constante dualismo estéreo-pictórico destruye y esteriliza los grandes aciertos.

El CROMATACTO es un dualismo impresionista y expresionista, surreal, programado, latente, histórico.[69]

Después de haber tenido dos años entre mis manos la obra de Alonso Berruguete, un día ante la *Pietà* de Miguel Ángel, adivinando el color de aquella cara de mármol bajo dulces reflejos violetas, más conmocionaron los sarmientos de nuestro genio, secos de solos en el páramo de Castilla.

Comentando las intenciones de nuestro gran imaginero, Gregorio Marañón afirmaba la gran esencia y sustancia española que latía en la convivencia naturalísima entre el hecho real y el misterio en todo nuestro arte mayor.[70]

En esa misma convivencia, en esa compatibilidad de extremos infrarrojos y ultravioletas, en esa humildad propia de todo gran ensayo, palpita la envergadura revolucionaria pictolumínica que cuadra a nuestra tradición en el mundo.

[69] En «Palpicolor», documento mecanografiado, 1963 (en *Sin fin*, op. cit., pp. 235-239), VDO había afirmado que «en el sistema de *Tactil-Visión* distinguimos, cuando menos, dos tipos de iluminación: una impresionista propiamente *tactil*, de búsqueda; y otra expresionista de las sensaciones *tactiles* producidas por nuestro contacto con la materia de los objetos que nos rodean en la circunstancia». ROH, *Realismo mágico*, op. cit., p. 52, identificó esta distinción con la dicotomía abstracción / proyección sentimental de Worringer.

[70] MARAÑÓN, Gregorio, prólogo a CASTRO, Luis de, *Un médico en el museo*. Valladolid, Miñón, 1954, v. I, p. XVIII.

Desbordamiento apanorámico de la imagen[71]

Voy a hacerles una extraña introducción a una comunicación técnica.

Soy un hombre, una criatura enamorada de la creación, en donde yo me siento sumergido, que vibra entre la teoría y la práctica. Yo he querido transmitir a mis hermanos el fuego. Contagiarles el gozo del panorama armónico que el ardor de mi sangre me ha permitido ver y sentir.

Yo, para esta transmisión, quise poseer el *lenguaje de la verdad*. A la palabra la encontré prostituida, pervertida. Era ya, en muchos casos, sólo antifaz de las verdaderas intenciones.

El lenguaje de la verdad estaba en el movimiento inconsciente. Observé que hasta los mismos animales nos miraban a los ojos para descubrir nuestras intenciones. Y fue el movimiento inconsciente de los ojos el que me hizo comprender el verdadero lenguaje y campo propio del cinema.

En el año 1928 ya sentí que la óptica de foco fijo del cine era impropia de un arte del movimiento, el cine era un instrumento con base temporal; y proyecté mi óptica temporal, de ángulo variable para efectos expresionistas e impresionistas.

Hoy, el espectáculo público del cinematógrafo es un obligado y casi fisiológico servicio social automático. Compensador de preocupaciones, recreador del hombre, libertador cultural, archivero y fiel transmisor del documental proceso histórico, aséptico conductor del movimiento inconsciente, portador de la verdad.

Pero señores, este espectáculo, en su forma clásica, anquilosado en su técnica, ha sido prácticamente superado.[72] Frente a la linterna

71 «Straripamento apanoramico dell'immagine», *Atti del IX Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica*, Turín, 29 de septiembre – 1 de octubre 1957; en *Sin fin*, op. cit., pp. 151-155.

72 En «La cultura del cassette (con dos SS y dos TT)», conferencia pronunciada en el Club Pueblo (documento mecanografiado, noviembre de 1970, AVDO) explicó el sentido de esta expresión: «El temblor de que yo hablo, no es otra cosa que la presencia dual de contrarios en la unidad, donde lo más opuesto se conjuga y armoniza».

mágica se alzó su sobrina la linterna electrónica; frente al proceso histórico se alza un presente geográfico palpitante. El cine, bajo su forma clásica, está en decadencia, pues la televisión lo absorbe, lo chupa a razón de 14 horas diarias de programa.

Ante esta realidad surgió hace poco el énfasis de sistemas gigantes. Las aguas se desbordaron, pero ahora regresan a su cauce, donde de nuevo se descubre la necesidad de renovarse.

Hoy el cine, para sacar de su casa al espectador medio, ha de ofrecerle un espectáculo propio. Recordemos que *el cine es un instrumento superador de sensaciones vitales*, que frente al televisor puede desarrollar una técnica defensiva, fundamentada en ser *espectáculo de congregación de espectadores*.

El cine ha de ofrecer sensaciones, emociones y sentimientos preferentemente posibles bajo un complejo de recursos técnicos que podemos producir con determinada normalidad en las salas donde se reúne el público.

Los problemas que hoy se presentan en el campo de la exhibición de las películas no son de simples técnicas físicas, no son problemas simplemente ópticos, mecánicos o electrónicos. Los exhibidores y empresarios de salones de espectáculos deben apercibirse y predisponerse a albergar técnicas de superación de sensaciones vitales.

Pensar que el cine actual está siendo devorado por el televisor, que le aventaja en todo. Para sacar a todos los miembros de la familia de su casa, para sacar al hombre de sus casillas, debe haber un motivo que lo justifique. Ese motivo sólo puede consistir en su potencia sensacional.

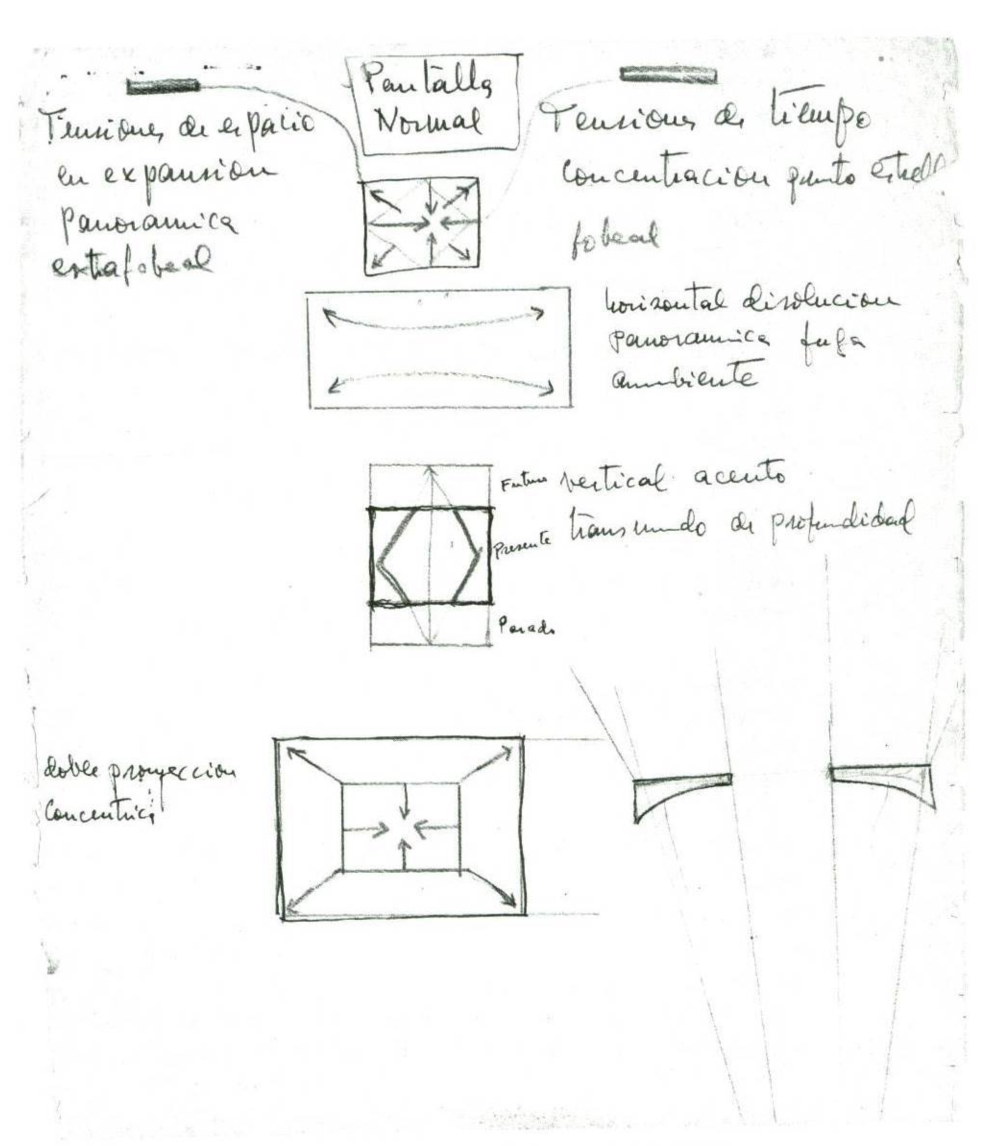
Por muy disparatados que parezcan, no tengo inconveniente en enumeraros unos cuantos resortes posibles en los salones de espectáculos normalizados, orientándose hacia una mayor participación del espectador, que es un juicio en el que todo el mundo está de acuerdo.[73]

1. Una mayor obscuridad y una mayor iluminación de la sala de espectáculos durante la proyección de las películas por medio de una luminotecnia *pulsatoria* sincronizada, programada, participando durante la proyección.

2. La presencia de un perfume inductor, propio del tema cinematográfico que se exhiba.

3. Un sabor determinado a cada cinta, bajo la forma de aperitivo. (Los efectos de perfume y sabor ya se encargarán de lanzarlos los departamentos de reclamo).

73 En «Medios», manuscrito s. f., AVDO, p. 2, explicaba estas propuestas en los siguientes términos: «Técnica Faratacto [...]: utilizando corrientes farádicas con las que se anima y estimula el complejo sensual del visitante. Valiéndonos, sustentándonos, en la liturgia de descalzarse en las mezquitas. Utilizando babuchas conductoras de bajas corrientes eléctricas por caucho carbonoso».



Esquemas de VDO sobre el desbordamiento apanorámico de la imagen, documento manuscrito, ca. 1957

4. El complemento a la nueva *visión tactil* (producida por iluminación *pulsatoria tactil*) y consistente por este complemento en un programa de efectos *pulsatorios* con regulación independiente en cada butaca.[74]

5. El sonido *diafónico*, de encuentro, colisión y reacción entre espectador y espectáculo, producido por dos focos o arcos en contracampo de pantalla y fondo de sala.

6. El desbordamiento apanorámico de la imagen, del que quiero ahora concretamente hablaros.[75]

El hombre siempre es cautivo de su sangre y de las circunstancias que le rodean. Los hombres somos viva tierra donde germina el ejemplo. Los hombres nos reflejamos en los hombres. Los actos de unos hombres, reflejándose, determinan la vida de otros hombres.

El cine también pertenece al árbol de la ciencia del bien y del mal. Puede alumbrar y deslumbrar. Es un arma de dos vertientes. No detendremos la marcha histórica por el solo hecho de cerrar los ojos a la realidad. El cine de los salones de espectáculos se extingue si no da el salto.

La pantalla cinematográfica hoy palpita entre dos concepciones: la pantalla como cuadro teatral, dentro del que podemos describir libremente una línea de movimientos de observación de las imágenes que contenga un plano, o la pantalla como retina colectiva de un gran autómata.

Desgraciadamente el primer concepto es falso. Nos engañaríamos nosotros mismos si no estuviéramos apercibidos de que el espacio, la perspectiva y el tiempo de una película están predeterminados desde que se escribió el guión técnico.

Se dirá que si existe un área muy grande y de mucha definición cabe pensar en la idea panorámica. Yo, sin embargo, entiendo que el espectador del cine nunca gozará de la libre observación panorámica por mucha definición espacial proveniente de una mayor área del fotograma.

La máquina del cine es sólo un artefacto, un instrumento que puede vitalizar y matar. A su carlinga de mando, socialmente sólo

74 En el campo de la ficción, otros habían hablado ya de procedimientos semejantes. Por ejemplo, DALÍ, Salvador, *Vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *OC*. Barcelona, Destino, 2003-2006, v. I, p. 734; o HUXLEY, Aldous, *Un mundo feliz* (1932). Barcelona, Debolsillo, 2005, p. 171.

75 Este interés por la multiproyección enlaza con las vanguardias de anteguerra. Por ejemplo, MOHOLY-NAGY, Lázsló, *Pintura, fotografía, cine* (1925). Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 98-99, proponía un «cine simultáneo» o «policine», en el que se debían proyectar varias imágenes simultáneamente sobre una misma pantalla, para conseguir la simultaneidad característica de la vida. Del mismo modo, Abel Gance empleó en su *Napoleon* (1927) un sistema de «polivisión», consistente en tres pantallas donde se proyectaban simultáneamente imágenes paralelas. Gance fue uno de los pocos que mantuvo el interés por estos experimentos durante la posguerra. Puede leerse la explicación de este interés según el propio autor en GANCE, Abel, «Progrès technique du cinéma» (*La Technique Cinematographique*, nº 33, diciembre de 1946), en ICART, Roger, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*. Lausana, L'Âge d'Homme, 1983, pp. 373-374.

debe ser permitido el acceso al auténtico poeta humano que, movido por un arrebatador amor al prójimo, se disponga, con egoísmo heroico, a conducir este nuevo ingenio capaz de hacer al hombre, con cotidiana atadura a una noria, vislumbrar el infinito.

La pantalla panorámica viene a ser un largo antifaz con el que se cubre la real retina gigante del autómata del cine. La visión que éste proporciona no es libre, está predeterminada en el guión técnico que sirve de base a la realización de la película.[76]

La óptica del cine es direccional, energética y determinada en espacio y tiempo.

En un segundo, el cine da 24 imágenes determinadas y su técnica psíquica es tanto mejor cuanto más se ajuste y retenga la atención, apoderándose del espectador. Éste, de un plano lleno de imágenes, en un instante, no ve más que una que constituye su centro de interés.

Sólo la imagen que ocupa su centro o fóvea es la que se nos presenta plenamente, mientras que el resto de las imágenes de un plano no hace más que acompañar a la principal. Es decir, la imagen *foveal* está rodeada de bultos situados en un anillo *extrafoveal*.[77]

La pantalla cinematográfica es una gran retina *apanorámica* con perspectiva de conjunto esférica, cóncava, envolvente. Las líneas de movimientos que el espectador puede perseguir libremente sobre su área son mínimas.

Razones económicas de competencia han inducido a los productores cinematográficos a oponer a los televisores el agrandamiento de la imagen y del sonido. Por nuestra parte han sido razones de orden espectacular e higiénico las que nos inducen a proponer un sistema de doble proyección de imágenes provenientes de un mismo fotograma *standard*. De esta manera, el fotograma panorámico actual no necesitará una ampliación pulverizadora, pues podrá encontrarse rodeado de un área de imágenes inductoras, 4 veces mayor gracias a la proyección de esa nueva imagen impresa en el espacio entre fotogramas, o interfotograma, y que es la encargada de producir este efecto de anillo o marco, o desbordamiento *extra-foveal*.

La impresión y proyección de esta imagen luminosa, de doble foco y doble campo concéntrico, puede realizarse por diversos procedimientos, entre los que señalo el de desviar por un espejo o prisma una

76 Esto es exactamente lo que planteaba Vertov, «Resolución del consejo de los tres de 10 de abril de 1923», en *El cine ojo*, op. cit., p. 25: «Fuerzo al espectador a ver éste o aquel fenómeno visual como me resulta más ventajoso mostrar. El ojo se somete a la voluntad de la cámara y se deja dirigir por ella hacia estos momentos sucesivos de la acción que, por el camino más corto, más claro, conducen a la cine-frase».

77 Con esto, VDO subrayaba la analogía entre la proyección cinematográfica y el sistema de visión del ojo humano, en el que la fóvea es la zona de mayor agudeza visual, y sirve para enfocar los puntos de interés. La zona extrafoveal, en cambio, sirve de «sistema de alarma», según explicaban Mueller, Conrad G. y Rudolph, Mae, *Luz y visión*. Time-Life International, Holanda, 1969, p. 79.

de las dos imágenes complementarias del fotograma, operando con dos ópticas base, una de gran ángulo y otra normal, concéntricas.

Las ventajas de este sistema son notables por permitir en las instalaciones cinematográficas sin acondicionamiento apanorámico, la proyección del fotograma normal panorámico que hoy se emplea; siendo la misma copia la que puede llevar los efectos *extra-foveales* de expansión que puede extenderse sobre paredes, techo y suelo del frontal de la pantalla. Esos efectos de expansión óptica *extra-foveal* no exigen un determinado modo de caer sobre una superficie lisa o acromática, ni tienen necesidad de tener foco ni nitidez. Tal imagen tampoco tiene que ser forzosamente continuidad física de aquella impresa para la zona fóvea. Esta segunda proyección no es exclusivamente una imagen objetiva documental. A nuestro juicio constituye una zona puente entre espectáculo y espectador, y sus efectos proceden de imágenes abstractas y movimientos subjetivos; queriendo decir con esto que la dinámica de estos reflejos de desbordamiento y su cromatismo serán factores importantes para la participación del espectador en el espectáculo.

Como complemento a esta segunda proyección concéntrica y de desbordamiento por el salón, el sistema de sonido diáfonico o de encuentro y choque entre el espectador y el espectáculo, producido por dos canales en contracampo, es el más eficaz para acentuar esta nueva técnica de relieve psicológico.

VDO Bi-Standard 35[78]

Motivo del sistema VDO Bi-Standard 35

Todos sabemos que los dirigentes de la industria cinematográfica, viéndose acuciados por la televisión, han puesto en juego resortes de énfasis que sólo han servido de momentánea defensa. El Cinerama y todos los sistemas gigantes que le han seguido no resolvían la crisis natural que el kinescopio, penetrando con imagen y sonido en todas partes, provocaba en la industrializada inercia de la primitiva linterna mágica.

Estos intentos de salvación de intereses han provocado la aparición comercial de una gran serie de novedades sin verdaderas raíces que han sido absorbidas por el mercado [...]. Hoy cualquier cabina cinematográfica que quiera dar una película con su encuadre, ha de disponer de siete ventanillas diferentes, de varios juegos de objetivos, de dos tipos de sistemas sonoros, y a pesar de todo ello, el local se verá amenazado entre los *scopes* y las micropantallas.

La situación creada por estas «babélicas» circunstancias obliga a prestar atención, desde el punto de vista de la productividad industrial, a dos facetas: la reducción en los costos y el aumento de la calidad. La reducción del gasto, la economía en todo lo que constituye el soporte del espectáculo y el aumento del nivel en la eficacia de este espectáculo: su mayor potencial sensacional. A estas dos necesidades trata de responder eficazmente el nuevo sistema «VDO Bi-Standard 35».

Divulgación

Se trata de un sistema de redistribución de fotogramas, fonogramas y órdenes dentro de una cinta *standard* 35 mm, y para su proyección

78 *Comisión Nacional de Industria. Boletín de Información*, nº 54, noviembre de 1957, pp. 6-14.

sin ningún inconveniente en todos los equipos normalizados por el mundo, que tiene como principal característica económica el aprovechamiento del soporte y la emulsión hasta el extremo de permitir en 300 metros la estampación de imágenes y sonidos que actualmente son soportados en 600; y como aportación espectacular, la posibilidad de que en dicha cinta *standard* puedan fijarse hasta diez señales visuales sonoras y de órdenes que permiten la extensión de efectos sensacionales, motivando que una misma copia pueda ser proyectada en todas las instalaciones, rindiendo en cada una eficacia espectacular sólo subordinada a la capacidad instrumental de los diferentes equipos.

El sistema «VDO Bi-Standard 35» puede concretarse en una fórmula de distribución constante de sonido, imágenes y órdenes. Dentro de esta única distribución se distinguen dos clases de servicios diferentes: Bi-Standard A y Bi-Standard B. El A se orienta a la máxima economía de soporte. El B a la máxima motivación espectacular.

Datos históricos

Edison y Lumière coincidieron en establecer una cinta con un ancho de 35 mm y en ella un fotograma con una altura de 19 mm. Esta altura dio origen a la base patrón de intermitencia de todos los mecanismos que aparecieron, como la excéntrica, los garfios, la cruz de malta, los prismas, etc., en el utillaje de todas las instalaciones cinematográficas en todo el mundo durante estos sesenta años de vida del cine.

Pero si este avance de 19 mm se ha mantenido en los mecanismos de intermitencia por el lógico encadenamiento de la siembra de intereses creados, no ha ocurrido lo mismo con el mantenimiento del área del formato práctico. Éste, en el cine mudo, era exactamente de 19 mm, donde la intermitencia estaba adecuada al aprovechamiento de todo el soporte. El año 1928 vino el sonido al cine y al estrecharse el fotograma para dar cabida a la columna sonora en 3 mm, hubo que reducirlo en altura, en 1929, para que siguiese manteniendo la misma proporción en el rectángulo de la pantalla. Los 19 mm quedaron reducidos a 16 mm. Pero ahora, ante el avance de las técnicas con pantalla panorámica, las imágenes no anamórficas[79] han de sufrir una gran reducción en su dimensión vertical. El cine ha pasado del formato 1 x 1,30 al formato 1 x 1,85 en el Vista-Visión, y al de 1 x 2,55 en el Cinemascope.

79 La imagen anamórfica es una imagen fotográfica comprimida ópticamente dentro de los límites del fotograma normal y que, al ser proyectada sobre la pantalla, se ensancha en sentido horizontal. La imagen no anamórfica es, pues, la imagen normal, no comprimida [Nota de la redacción, incluida en el original].

La pantalla panorámica

Lo grave del caso es que la idea panorámica ha prendido hasta en los cines más humildes, donde a toda costa, cortando pies y cabezas, se proyectan películas aún no estando dispuestas a ese formato. El primitivo fotograma de 19 mm de alto ha quedado prácticamente reducido a alturas oscilantes entre 13 y 9,5 mm, dando, en la práctica de la pantalla al uso en el 80 % de los cines, un formato medio de 1 x 2.

Desaprovechamiento

La diferencia entre 9 y 11 mm (como media práctica actual entre recorte de la imagen, ventanilla y recuadros negros de la pantalla) hoy se está desaprovechando.

Hoy eficazmente se está desaprovechando el área de las copias de las películas en cantidades que oscilan entre el 30 y el 50 %. (Se debe observar que solamente la imagen anamórfica trata de aprovechar todo el área de la emulsión disponible en la actualidad; pero contra ese deseo aparecen los problemas ópticos de distorsión astigmática, y sobre todo cromática, de estos sistemas que han de ver mermada su luminosidad por el aumento de lentes correctoras, complicación de sus sistemas y consiguiente encarecimiento).

El formato práctico 1 x 2

La revisión de todos los actuales formatos y su estudio en la práctica de los nuevos cines, ha proporcionado la base para establecer un formato medio entre el Cinemascope y el Vista-Visión, de relación 1 x 2, para el Bi-Standard 35.

La calidad de la imagen «VDO Bi-Standard 35»

Los negativos originales Bi-Standard 35 obtenidos sobre áreas de 25 mm de ancho, reducidos al positivar en área de 19 mm, dan una reproducción práctica apanorámica por óptica esférica[80] superior a los positivos por contacto normales o anamórficos actuales.

VDO Bi-Standard 35 A

Dentro del área de intermitencia de 19 mm de altura están fijados dos fotogramas de 9,5 de altura, correspondientes a dos cadenas o series de imágenes, cuyo principio para cada serie está en un extremo diferente del rollo.

La cinta es desplazada por el mecanismo intermitente 19 mm y sólo es exhibida en 19,5 mm, o sea, aquella imagen de una sola

[80] Se refiere a la óptica normal, constituida por lentes esféricas, diferente de la óptica anamórfica, formada por lentes cilíndricas [Nota de la redacción, incluida en el original].

cadena. Más tarde, cuando el rollo se termina, y sin rebobinarlo, se proyecta de nuevo. Es entonces cuando queda siempre cubierta la cadena de fotogramas correspondiente al segundo rollo y que se encontraba entrelazada con la del primero.

Para la proyección de la cinta por sistema Bi-Standard 35 no se requiere ningún aditamento especial que no sea el natural recorte por ventanilla o por paños negros alrededor de la pantalla. La diferencia de distancia focal que este formato tiene con relación al panorámico mínimo actual puede resolverse con una simple lente negativa adicionada al objetivo, o el cambio de éste por uno aproximadamente de 5 mm de distancia focal menor.

Cada cadena de imágenes puede llevar:

Un sonido fundamental fotoeléctrico de pantalla para todas las instalaciones.

Un sonido auxiliar magnético sobre pista situada en el borde de la cinta para efectos diafónicos de sala o para portar la versión original en otro idioma, u otras orientadas a los jóvenes o adultos de los pueblos.

Un sistema de marcas metálicas situadas en los bordes por el lado opuesto a la pista magnética para ordenar la distribución de efectos perifónicos o pseudo-diafónicos de cualquiera de las dos pistas fotoeléctrica o magnética.

Una estrecha pista magnética en la zona central del perforado en cada lateral, que permite la transmisión de órdenes moduladas para diversos efectos especiales, y entre ellos, obturación de la imagen en ciertos pasajes, órdenes de luminotecnia o sensaciones *tactiles* regulables para los brazos de cada asiento.

Economía del VDO Bi-Standard A

A la reducción del soporte de las copias y su transporte se orienta principalmente la economía. La reducción del coste no sólo beneficia a los productores y distribuidores. La reducción a la mitad del gasto del transporte beneficia directamente a los empresarios. La supresión del rebobinado beneficia a los proyeccionistas. El disponer de más cantidad de material permite al distribuidor una mayor estampación y disponibilidad de copias para que el lanzamiento publicitario central alcance al mayor circuito de cinemas de estreno. Y el mayor número de copias en explotación se traduce al fin en una explotación racional máxima, sin aquel agotamiento que obliga a mutilar las bandas, colocando el negocio de la distribución fuera de la ley, en los últimos circuitos populares de baja economía.

Al disponer todos los empresarios de una pista magnética con la versión original en inglés, italiano, etc. de la película que se distribuye, se acrecienta su capacidad económica, permitiéndole, en ciertos días y horas, proyectar la versión original por el circuito de altavoces



Tira de película (*Viridiana*, Luis Buñuel, 1958) en formato Bistandard-35, s. f.

Economias que proporciona

Economia de emulsion y soporte

Economia de revelado (productos)

Economia de operaciones de laboratorio (Pco)

Economia de operaciones de repaso (distri)

Economia de operaciones de rebobinado (exhi)

Economia de embases

Economia de almacen

Economia de transporte fletes aereos

Economia muy importante de reduccion
de tiempos de el equipo general
de la produccion

Economia de vigilancia en el mantenimiento
integro de las continuidades de las
copias.

«Economías que proporciona», documento manuscrito de VDO, s. f.

de la sala, o mantener durante todas las proyecciones un circuito de auriculares colocados en determinadas filas de asientos de diferente cotización por donde se canaliza la versión original, hoy de tanta actualidad en la enseñanza y práctica de los idiomas.

Igualmente, la versión original o los efectos diafónicos pueden ser utilizados en aquellos cines al aire libre con aparcamiento de automóviles. Por un canal se radiará a los receptores de los automóviles de aquel campo una señal correspondiente a la pantalla o idioma original, pudiéndose instalar por cable desde el campo un circuito de altavoz que se situará en la parte posterior del automóvil para crear el efecto diafónico.

Ventajas del VDO Bi-Standard 35 A

— Reduce, para el empresario privado, el gasto de las copias de explotación en un porcentaje muy próximo al 40 %.

— Reduce el trabajo de estampación de las copias en serie en los laboratorios.

— Reduce el tiempo de tiraje de dichas copias.

— Suprime el rebobinado en las cabinas, y con él, el mal trato que las películas sufren por las crestas de tensión a que se las somete en muchos sitios; el manoseo de éstas con manos sucias y fricciones excesivas sobre los laterales de bobinas descentradas son causas de quiebras mayores que un repetido pase por la máquina con tensiones y patines en regulares condiciones de trabajo.

— Reduce el trabajo en las cabinas al suprimir el rebobinado.

— Reduce el gasto de los envases en un 50 %.

— Reduce el gasto considerable de los transportes (que se cargan al empresario local) en un 50 %.

El Bi-Standard B

Se diferencia del A en el diferente uso que hace de las dos imágenes formato 1 x 2, consecutivas y pertenecientes a la misma área de intermitencia *standard*.

Una copia Bi-Standard B puede proyectarse igualmente en todos los cinematógrafos normalizados, su imagen central se dirige a todas las pantallas normalizadas con formato 1 x 2, y su sonido fotoeléctrico igualmente puede ser reproducido por todos los lectores fotoeléctricos *standard*, pero su particularidad consiste en que cambió su economía por un mayor rango en su espectacularidad altamente económica.

Bi-Standard B permite la emisión simultánea de dos fotogramas relación 1 x 2 en proyección concéntrica, creando la mayor área de imagen luminosa absorbente empleada por el cinema, de acuerdo con la óptica fisio-psicológica. Se trata de un efecto racional de *desbordamiento apanorámico* de la imagen como perteneciente a una gran

retina colectiva, donde la imagen nítida central *foveal* aparece en la zona de la pantalla actual, y la segunda imagen concéntrica y cuatro veces mayor en área, aparece como un anillo *extrafoveal* o marco inductor hacia la primera. Esta segunda imagen de anillo *extrafoveal* tiene un papel inductor y contribuye a la mayor participación del espectador.

No debe ser considerada como prolongación física cóncava de la imagen de la pantalla central *foveal*. Este anillo sirve de puente y sus valores han de ser por imágenes abstractas, debidas a resortes de dinámica y cromática bien enlazados en efectos de contracampo y contrapunto diafónicos.

Una cinta 35 mm Bi-Standard B

El Bi-Standard B utilizado en toda su capacidad espectacular permite:

— Proyección normalizada 1 x 2 en todos los cines.

— Proyección con desbordamiento apanorámico de la imagen por las paredes, techo y suelo del salón.

— Sonido fotoeléctrico normal con efectos perifónicos.

— Sonido binaural magnético de dos canales para una reproducción de alta espectacularidad diafónica.

— Sonido magnético en el idioma original, en lugar opuesto simétrico a la pista fotográfica.

Igualmente dispone de dos pistas magnéticas moduladas en las dos cadenas de las perforaciones para efectos especiales, *tactiles*, luminotécnicos, etc., y otras dos cadenas de marcas metálicas en los dos bordes de la cinta, y por el lado opuesto a la emulsión magnética, para cambios de canales o disparo de programadores auxiliares, etc.

Conclusión

Ha aparecido una fórmula que permite un mayor rendimiento económico espectacular al material de copias en la explotación cinematográfica.

La modalidad Bi-Standard A, ofreciendo y garantizando una calidad igual o mayor a la práctica actual de imágenes panorámicas o anamórficas, reduce el gasto material, desarrollo y transporte a la mitad.

Y la variante Bi-Standard B garantiza una explotación de gran envergadura sensacional sin requerir nuevo utillaje exhibidor ni aumentar el costo del material circulante.

Óptica biónica energética *ciclo-tactil*[81]

DISPOSITIVO ÓPTICO ACCESORIO DE PROYECTORES PARA VISIONAR PICTO-LUMÍNICAMENTE. ARTE, ARTIFICIO Y ARTILUGIO DE ÓPTICA ENERGÉTICA.
[...]

Oportunidad

Después de la aceleración televisiva –después de los cortos planos «infinitésimos visuales» del cine actual, después de los *posters* con imágenes movidas expresando traslación, después del ya ordinario *ralentí* video electroacústico saturado de la última Olimpiada, después de los *sports* ultralentos, después del cartel fugado de la Photokina 72–, en contraste con la plástica anterior, en los próximos pasos del reclamo óptico se adivina el éxtasis.

Pero ¿qué éxtasis?

La imagen parada, pero con movimiento.

La paradójica imagen congelada, pero con energética intencional, la diapositiva ordinaria, pero percibida bajo proyección biónica *roto-tactil*, una fórmula universal al alcance de todo el mundo, que saca a la diapositiva de su muerto estatismo, accesorio aplicable sin complicación alguna en todos los proyectores existentes, un producto sin enemigos y acelerador del consumo, el poético éxtasis buscado por el cinematografista, el movimiento intencional lírico deseado por el fotógrafo [...].

Descubrimiento biónico

La Biónica es un plagio de la naturaleza, pues intenta artificialmente muchos de los prodigiosos mecanismos naturales.[82]

81 Documento mecanografiado, hacia 1971-1974, AVDO. En *Sin fin*, op. cit., pp. 323-329. VDO presentó una versión francesa algo ampliada al congreso de la UNIATEC celebrado en Moscú del 5 al 10 de octubre de 1976.

82 La biónica «*es la ciencia de los sistemas que tienen un funcionamiento copiado del de los sistemas naturales o que presentan características específicas de los sistemas naturales o análogos a estos*», GERARDIN, Lucien, *La biónica*. Madrid, Guadarrama, 1968, p. 11. Subrayado de VDO.

La Biónica estudia los principios generales operantes en los sistemas biológicos. Debemos conocer la función y las estructuras orgánicas que la realizan para, finalmente, fabricar un sistema técnico adaptado a la tendencia natural del hombre para que éste lo utilice por simpatía y sin problemas [...].

A la monoperspectiva clásica sucedió el cubismo pictórico. Al primitivo cine de trípode sucedieron los primerísimos planos, la rotación panorámica, el *traveling* y la grúa. Ahora el rápido y centelleante montaje televisivo, pulverizando toda perspectiva estable, decididamente se encamina a «manosear»; a adquirir conciencia global esférica de lo que ocurre por multiperspectivas. [...].[83]

Debemos fijar nuestra atención en un hecho evidente y muy importante. Nos encontramos sumergidos en una atmósfera de automatismos fisiológicos que es lógico no percibamos, en la que *hemos sido insensiblemente entrenados a la interpretación en estéreo de imágenes planas*.[84]

Como ejemplo, observemos la acción de tal automatismo psicofisiológico ante la pintura. Un lienzo decorando una habitación, sala o galería rara vez es observado desde su punto ideal, sin embargo, con el paso del tiempo, se fue desarrollando en el hombre una función automática rectificadora ecualizante [sic] de la perspectiva astigmática. También en las pantallas cinematográficas o electrónicas ocurre algo parecido. Los espectadores de cine o TV casi nunca se encuentran en el punto focal de la perspectiva que se les ofrece; además, en todo instante se están adaptando a la curvatura de la superficie de las pantallas, cóncava cilíndrica en el cine, y convexa esférica en la TV.

Y si desde nuestro asiento hiciéramos una fotogramétrica de la distorsión astigmática, a la que casi siempre estamos sometidos, quedaríamos increíblemente sorprendidos de nuestra capacidad de adaptación.

Hay artistas que tienen verdadera «gracia» en saber «colgar sus cuadros», que manipulan con ese efecto de distorsión, intencionado, al visitante de una galería, de forma sutilísima. Y este es uno de los secretos del muralista y de aquellos pintores que se anticiparon a esa manipulación. Ejemplo típico nos lo ofrece El Greco, animando la

[83] En «Acústica *tactil*», documento manuscrito, s. f., AVDO, escribía: «El mundo en la perspectiva óptica lineal pura está siendo atacado por una lírica *tactil*. Nuestro duende busca lo *tactil* en el contorno. El tacto dinámico a dos manos nos ofrece una acentuación del contorno». Aquí se ve cómo VDO planteaba su intento como una superación de la perspectiva renacentista clásica y, por extensión, del realismo del cine convencional.

[84] Éste es uno de los temas centrales de *Art and Illusion* de E. H. Gombrich (1960), que VDO conocía a través de MCLUHAN, *La Galaxia Gutenberg*, op. cit., pp. 80-84. Es interesante recordar que –como señala McLuhan– Gombrich se planteó la construcción, no sólo de la ilusión espacial, sino también «la sugestión de la luz o de la textura», en la línea de la «*visión tactil*».

distensión vertical de sus figuras de tal forma y manera que *plasmó las creencias y querencias del Toledo de su tiempo.*[85]

Esta realidad de la interpretación en estéreo de imágenes culturalmente transferidas a una superficie plana y la observación anteriormente señalada de que sólo girando la superficie sensitiva de su mano en movimientos esférico-concéntricos puede el ciego alcanzar la conciencia estéreo-biológica de los objetos que examina, son dos hechos que tienen plena vigencia para el hombre que sale de la Galaxia Gutenberg hacia una civilización *Audio-Tactil* y que emotivan [sic] nuestra invención. [...].

Nuestro artefacto biónico

[...] Nuestro llamado, con plena propiedad, «Artefacto Biónico» consiste en la creación de un dispositivo *que se anticipa a nuestra visión*, estableciendo *un simpático movimiento tactil, precisamente en las propias imágenes pictoluminicas que se exhiben.*

Para lograrlo:

Utiliza como *factor energético* la imagen con deformación astigmática.

A tal *imagen motriz*, por incitarnos a una personal acción psicofisiológica rectificadora, *podemos dotarla de un movimiento mecánico monótono imperceptible de su eje astigmático en forma simpática humana automática subconsciente*, de parecido efecto por arco reflejo global que el obtenido por el ciego gracias a la energética de la superficie sensitiva de su mano.

En resumen: *Nuestro artefacto biónico, tiene por misión específica concreta el imponer en las proyecciones picto-lumínicas un eje de deformación astigmática como factor energético de acción psico-fisiológica constante, dotándolo de un movimiento rotatorio variable de acción y también constante.* [...].

Causa

Proyectamos una imagen luminosa con una constante deformación astigmática, la cual condiciona nuestra proyección mental.

85 VDO seguía claramente la visión inaugurada por Cossío, que veía en El Greco y Berruguete «la psicología ardiente y conceptuosa, pero sobre todo austera, de la mística española del siglo XVI», véase COSSÍO, Manuel B., *El Greco*. Madrid, Fortanet, 1908, v. I, p. 243-246. Con este texto Cossío inauguró una interpretación peculiar, pues ni la crítica neoclásica ni la romántica se habían interesado por la relación de El Greco con la pintura religiosa. Por su parte, la crítica actual ha llevado a cabo una profunda revisión de este problema, como han señalado MARÍAS, Fernando, y BUSTAMANTE, Agustín, *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid, Cátedra, 1981, p. 211. En cualquier caso, esta interpretación mística de El Greco, que fue la dominante durante el franquismo, resulta básica para comprender a VDO. Esta misma interpretación se encuentra, por ejemplo, en ALMAGRO, Antonio, *Constantes de lo español en la historia y en el arte*. Madrid, Librería Estudio, 1955, pp. 133-134.

Fenómeno de inversión

Desde nuestro punto de vista inmóvil, nuestro eje visual dirigido al centro de dicha imagen nunca se nos aparece –a nuestro sentir–, como perpendicular al plano de dicha imagen; por el contrario, siempre el plano de tal manera se nos aparece en posición oblicua. Ello estimula un fenómeno de inversión que provoca el siguiente efecto.

Efecto

La imagen plana observada bajo constante movimiento de deformación cambiante, transforma nuestra perspectiva mental haciéndonos caer en la ilusión de que somos nosotros los que nos desplazamos en una superficie esfero-cóncava, atentos siempre hacia el centro de la esfera que coincide con el centro de la imagen, motivo de nuestra observación.

Tenemos la ilusión de flotar, de girar alrededor del objeto, palpándolo, –gracias a la deformación producida por angulaciones diferentes–, desde lugares diferentes, en perspectiva cambiante continua en reciclaje concéntrico *tactil.*

Descripción del artefacto biónico

Este dispositivo, accesorio de proyectores, en su versión más elemental *está compuesto de tres elementos* que, no teniendo nada de particular aislados, al articularse *ofrecen su función original*, con un resultado revelador del hallazgo de primera magnitud en el desarrollo de la técnica picto-lumínica.

Primero: el dispositivo dispone de un *cuerpo-soporte* que lo estructura con sus componentes y mandos, permitiendo la instalación y remiendo instantáneo delante de cualquier proyector de imágenes.

Segundo: un *sistema óptico* vulgar, anamórfico, de relación fija o variable, formado por lentes cilíndricas o espejos en curvatura fija o variable.

Tercero: un mecanismo *motor reductor* que le permite rotar su óptica auxiliar a velocidades variables y en direcciones opuestas [...].

¿Cómo es la imagen del láser?[86]

En la oscuridad surgen líneas de luz que constantemente van cambiando. Imágenes que se transforman sin cesar: sus cambios, movimientos, desarrollos siempre son armónicos ininterrumpidos. Estas imágenes proceden no de nuestro capricho (si en verdad las perseguimos en su sustancia). Son el fiel documento de las tensiones de la materia, de la densidad, cristalización o curvatura de esa sustancia que hemos buscado como «medio» *desvelador de la cohesión.*[87]

La luz natural con que vemos el mundo es una luz de envolvimiento; esmerilada de día aún bajo el rayo del sol. El espectro de la luz nos ofrece muchas frecuencias interferentes, y la luz que nos rodea del sol, o de casi todos los artificios para reemplazarlo: desde la bujía, candil, quinqué, llama de gas, electricidad, fuego o fluido, no hace, aún en el mejor de los casos, más que ir dirigida por lentes para hacer con sus rayos de dedos palpables, más que tocar con pinceles de múltiples pelos, que al marcarse unos, interfieren lo realizado por los otros.

El rayo láser, al tener la energía reducida a una sola frecuencia, y su campo, a la punta finísima de un solo pelo, nos ofrece la iluminación más concentrada a zonas de sustancia mínima y ello nos permite el análisis de las *tensiones* a que la sustancia se ve sometida.

Claro está que la imagen así obtenida, sin otras medidas y medios, no es más que una sugerencia de lo que nos está aguardando descubrir en la materia.

No sé nada de moléculas, cristales, átomos, partículas. No sé nada de *química* pero sí que *presiento al fluido.*

86 Documento manuscrito, s. f. (años 70), AVDO. VDO experimentó con láser desde comienzos de los años 70, con uno de los primeros equipos que llegaron a España.

87 En carta a Carlos Robles Piquer, 5 de julio de 1967, AGA, (03), caja 72/48808, VDO escribía: «Para colmo de paradoja, el LÁSER de los soviéticos (29 de junio, *Arriba*) viene a completar la realidad de mi Teoría de la *Visión Táctil* proclamada por América hace un mes (*ABC*, 20 de junio)».

A la energía que nos sostiene, a la luz, innata tensión, a la *razón amorosa* de cuanto existe, a la ciega Unidad.

Las imágenes que me ofrece el láser, por encima de poder ser manipuladas con fines científicos, prácticos o estéticos, son ante todo imágenes inquietadoras desveladoras de un mundo hasta ahora no visible. *No son figurativas ni abstractas. Son las directas y reales de la cohesión donde mutuamente todo se encuentra entramado, atraído y atrayendo, en permanente cambio*; si se quiere, en «remolinos fugitivos».

El rayo láser, por lo menos a mí, me ofrece la intuición *de un universo en unidad magnética electrónica,* donde su espacio es por esencia *cambio*, y *su tiempo* es por esencia *curvo donde la recta se curva.* Porque todo *obedece* a un centro y nada se dispara hacia el infinito; y sí, se dispara hacia lo inmenso, porque todo es Uno.

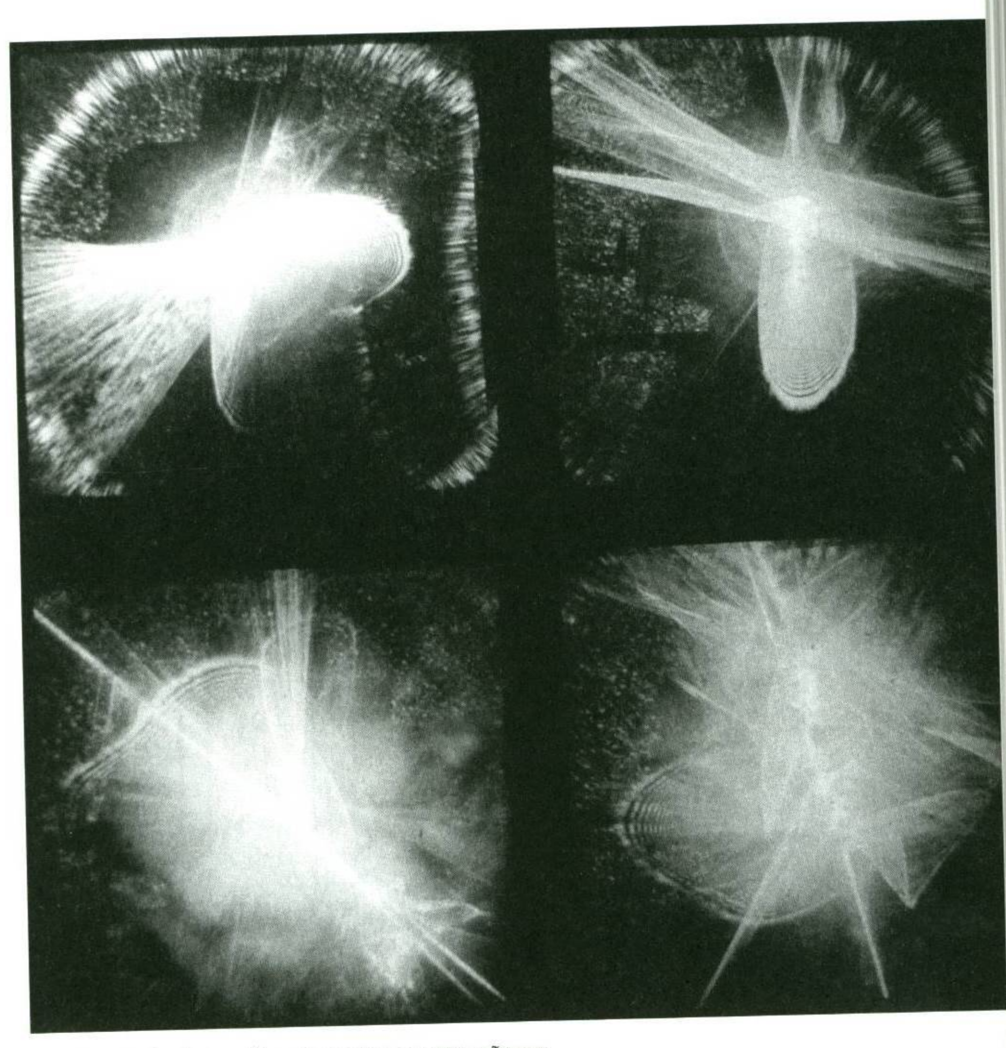
Bajo las imágenes del láser, este mundo de superficies que percibimos diariamente nos resulta feísimo. Todo semeja pobres jaulas y ratoneras. La arquitectura más solidaria del paisaje (clásica) como aquella que con su atrevimiento científico hace alarde de una pureza. El mundo vegetal ya comienza a recordar y el mineral creo que me penetra en su tensión temporal.

En fin, la imagen que yo hasta ahora he podido extraer de los pobres recursos con que he contado en mis experiencias, decididamente me traslada al concepto de que el universo todo, nuestro planeta, yo mismo, somos una sola *gota eléctrica*, algo sin pies ni suelo, una cosa, *un ser-cohesión-amor.*

Sí. Así lo creo. Toda la energía está expresando facetas de este Amor. Todo este *desgarro del mundo*, toda la *ternura* y la *violencia*, todo lo *centrípeto* y *centrífugo*, lo generoso y lo egoísta, lo que llamamos *nacer* o *morir*, todo nuestro mental y ciego *dualismo sólo son, en el fondo* de un tiempo curvo, gana, tensión, deseo, ciega cohesión, amor aleteando, aunque, pobres de nosotros, pizcas de polvo inquieto, pretendamos cuadricular nuestros comportamientos, establecer unas coordenadas vitales y sociales que nos encajen con el pobre milisegundo de nuestra vida egoísta.

Sólo *negándonos en absoluto*, sólo *sabiéndonos nada* acertamos a poner nuestra turmalina en la rendija de sabiduría y clarividencia, en la línea del *fluido vivificante* que nos hace *entender sin saber.*[88] Sentir y comprender [...].

88 «Si para el mundo el láser sirve para medir, a nosotros particularmente nos vale, ante todo, *para intuir lo inmenso*», en «¿Para qué nos sirve el láser a los españoles?», documento manuscrito, s. f., AVDO.



Diakina con imágenes láser tomadas por VDO, años 70

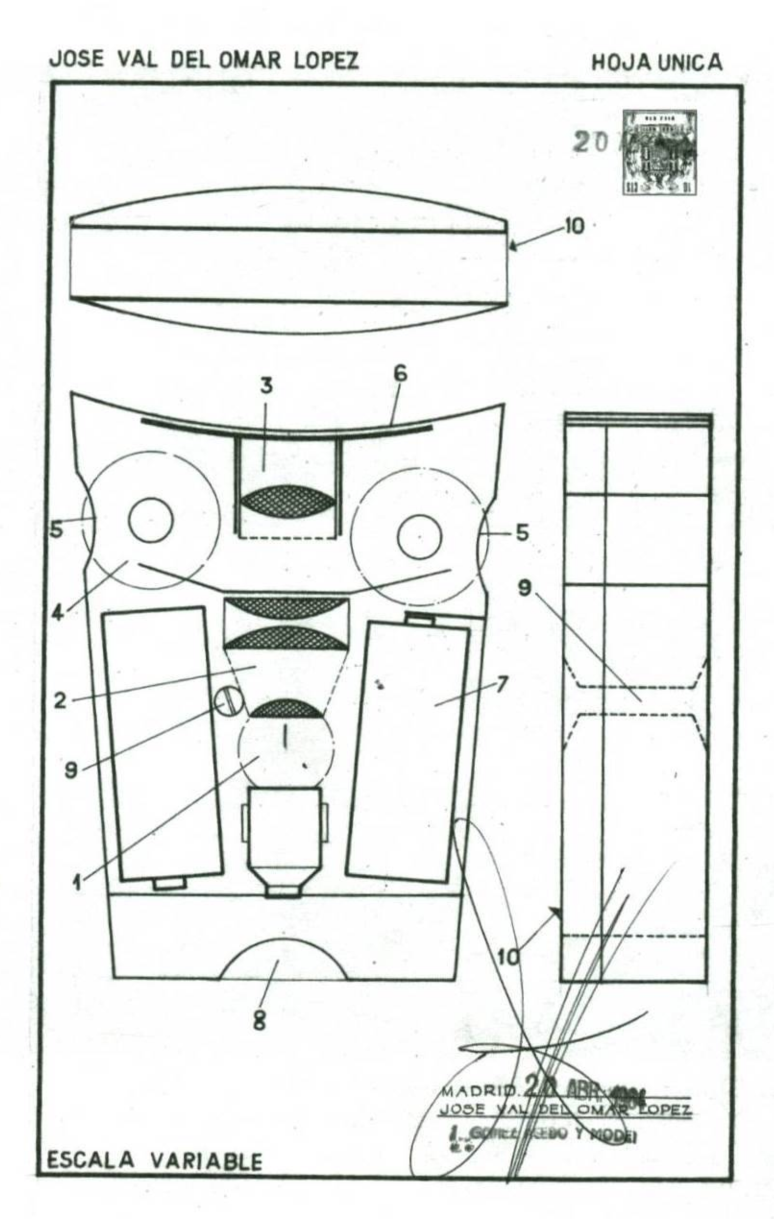


Gráfico de la patente de invención del sistema de microproyección de imágenes luminosas y móviles (también llamado La Castañuela), 21 de septiembre de 1964

[El Mini-Carrousel España][89]

He concebido y realizado un «Mini-Carrousel» conteniendo un anillo de 50 imágenes Super-8.[90]

Cabe en la palma de la mano. Puede ser manejado por sólo ésta; puede tener la forma de una castañuela. Puede proyectar imágenes en cuadros comprendidos entre 6 x 9, 18 x 24, 40 x 50 y mayores, en el propio techo. Emplea dos pilitas pequeñas de 1,5 voltios. Puede tener un gran aceptación como Proyector Castañuela, recuerdo de España, con fines turísticos; y como microproyector «Cosmódromo» infantil.

MINI-CARROUSEL ESPAÑA

Proyector de diapositivas en formato Super-8, bajo tres modalidades:

Memorizador de imágenes de TV y cinematografía.

«Torre de lanzamiento» infantil de imágenes en el techo de su dormitorio convertido en «Cosmódromo» dispuesto a la «cero gravedad».

Castañuela «recuerdo de España», con 50 imágenes de carteles turísticos, memorizador de artesanía española, bellezas naturales, baile, toros, etc.

Nota: Entre las imágenes que se miran en un papel, las que también se miran por transparencia y las que *se proyectan* a distancia, existe un valor mágico que encanta a los niños.

89 «Dilemma e potenza. Le tecniche di conquista psico-fisiologiche ed il rispetto all'intimità dello spettatore», XIV Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica, Turín, septiembre de 1961; en *Sin fin*, op. cit., pp. 221-222.

90 Este miniproyector de diapositivas en forma de castañuela (llamado Mini-Carrousel España o La Castañuela) fue el único aparato de VDO que consiguió rentabilidad económica. En 1979 vendió la patente a Luis Elguer, que fue quien lo desarrolló comercialmente. Véase una descripción más amplia, en TRANCHE, *La pantalla abierta*, op. cit., pp. 205-212.

Dilema y poder[91]

LAS TÉCNICAS DE CONQUISTA PISCO-FISIOLÓGICA Y EL RESPETO A LA INTIMIDAD DEL ESPECTADOR

Me han de permitir ustedes que difiera de la mayoría de las inquietudes técnicas hasta ahora presentadas en este XIV Congreso.

Dos signos distinguen a la *aristocracia técnica*: uno *la conquista de la calidad*, otro, *el respeto al prójimo.*

Esta aristocracia técnica hoy está muy poco cultivada.

Desgraciadamente, la tecnología de nuestro tiempo padece *dos grandes pecados*: la falta de una *ética* en la dinámica que la impulsa y la sobra de medios ya *babélicos e interferentes.*

El cine se está muriendo. Y se está muriendo a pesar de su inercia económica y de su aparente prosperidad.

La TV, su sobrina electrónica, lo ha heredado en vida; aunque *todavía existe la posibilidad de un cine para transmitirse en los salones públicos.*

El técnico ha de utilizar hoy una normalización elástica que le permita adaptarse a la diferente capacidad instrumental de las instalaciones; y operar por distintos canales de transmisión de informaciones, con técnicas de superación de sensaciones vitales.

Este cine ha de ser un *espectáculo basado en la concentración de espectadores.* Un cine que opere con la presencia y presión del grupo.

Este cine, más que emocional, es *conmocional*; y hoy ya comienzan a disputárselo los aventureros y los feriantes de «Grutas Encantadas» [...].

91 «Dilemma e potenza. Le tecniche di conquista psico-fisiologiche ed il rispetto all'intimità dello spettatore», XIV Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica, Turín, septiembre de 1961, en *Sin fin*, op. cit., pp. 221-222.

Últimamente, las investigaciones y experiencias que he realizado en Méjico y en España, en los campos de la TV por *Videotape* y del cinema, me afirman en el peligro que denuncié en 1959, en la segunda reunión de la UNIATEC, *el posible mal uso de las técnicas psicofisiológicas.*

La técnica del cine es de encanto, conquista, conversión, participación; y hace que el espectador pierda pie por velocidad e intensidad.

Y amigos míos, *cuando se encanta, cuando se conquista, cuando se coacciona la libertad humana, sólo está justificado si existe un gran motivo poético y amoroso.*

La verdad es que muchos de nosotros *vivimos entre máquinas de ensuciar cerebros*, donde conquistar, sugestionar, seducir, alucinar son actividades encomiables, admitidas como excelentes.

Son horas de lluvia radioactiva y de efectos subliminales en el campo del espectáculo.

Debemos detectar y controlar este espectáculo que nos hace ver sin mirar, oír sin escuchar y marcar el paso sin apercibirnos.

Hay que montar sobre las máquinas, y esto sólo se logra desde una posición mental *meca-mística*.

Desde una conciencia de la mecánica invisible que nos rodea.

Nuestra misión es abrir caminos al hombre.

Cauces fecundos y libres, casi automáticos, *para que pueda transmitirse la comunicación más entrañable.*

Pensar que la estética no es importante.

Es importante la magia de la mística.

El diálogo de pueblo a pueblo, de hombre a hombre, es *vía instinto*. Por una zona de simpatías amorosas elementales.

Y por esa vía del instinto es por donde se transfiere la *cultura de sangre*.

El cinema cultiva su *vía instinto* con el movimiento inconsciente y libre de sus imágenes y sonidos.

Paradoja

En 1955, en la primera conferencia mundial de expertos de cine TV convocada por UNESCO, fue precisamente España la que propuso al mundo el camino del diálogo espectacular y popular, en cine, radio y TV, por medio del «*Canal de la reacción pública*».[92]

Los pueblos crean las lenguas cuando tienen algo nuevo que decir.

Una misión máxima del cinema es la de sensibilizar insensiblemente. Clave de la actual técnica informativa: la más veloz *aproximación y participación.*

92 Se alude al sistema de diafonía para televisión, que se ha explicado, por ejemplo, en «Vivencia de apoyo mutuo», en este vol., p. 72.

La Bioelectrónica, por aclaración del fenómeno telepático, lleva tiempo interesando a los primeros laboratorios de las comunicaciones.

Leonid Vasilyev ahora descubre que la telepatía, sugestión y clarividencia son funciones del humilde instinto.[93] Del mismo que orienta con toda certeza el vuelo de las criaturas.

Dilema

Si operamos con emociones y conmociones en aceleración e intensidad, estamos expuestos a padecer las graves crisis de hipertensión paroxística.

Si, por el contrario, a fuerza de golpes emotivos establecemos la insensibilidad, podemos sumergir a las criaturas en la incredulidad y desidia.

Virtud del técnico será el poner en juego, para el bien, este complejo instrumental psicofísico de las ***técnicas actuales, que hoy se perfilan como agresivas y atentatorias al fuero interno de la persona humana.***

Y para finalizar estas reflexiones, no olvidemos aquella que Alberto Einstein nos dejó escrita:

«La preocupación por el ***hombre y su destino*** debe ser siempre el ***móvil*** de todos los esfuerzos técnicos».[94]

[93] Vasiliev fue catedrático de fisiología en la Universidad de Leningrado, donde en 1960 estableció un departamento dedicado a los estudios de «Percepción extrasensorial».

[94] CUNY, *Albert Einstein y la relatividad*, op. cit., p. 163.

Hay que gobernar el espectáculo[95]

[...]

CONVICCIONES PERSONALES SOBRE EL ESPECTÁCULO

El mayor espectáculo lo ofrece la propia vida a los predispuestos a gozarlo.

La escala de sensibilidad de los espectadores es la base de *los distintos goces* espectaculares.

Hay quien se emociona con la simple realidad cotidiana que se presenta en cualquier esquina; y hay quien necesita ver 10 escalofriantes pases de pecho, para entrar en resonancia.

El espectáculo se produce cuando lo que se espera no termina de suceder, o cuando sucede lo que no se espera. Es un juego de distensión temporal sobre los patrones de la lógica.

El mal espectáculo emplea lógicas de URGENCIA, que se vienen al suelo tan pronto como termina el encadenado sugestivo.

El buen espectáculo poético es aquel que nos descubre, y enriquece el conocimiento de una lógica superior; temporal, estable y básica.

SENSIBILIZAR es crear interés.

El acto de sensibilizar nos obliga a pensar en modos y maneras espectaculares. San Juan Bosco INSTRUYÓ y EDUCÓ valiéndose de resortes espectaculares.

Llamar la atención y retenerla es obligación de los maestros de escuela, de los conductores de pueblos y de los creadores de espectáculos [...].

En el año 1959, yo propuse al señor Sáenz de Heredia, la conveniencia de darle a dicho Instituto una base más amplia acorde con nuestra hora.

Propuse la concepción de un INSTITUTO DE LA TÉCNICA DEL ESPECTÁCULO.[96]

95 Documento mecanografiado, s. f. (años 60), AVDO.

96 Véase en «Introducción a una nueva lengua», nota 93, p. 76 de este vol.

El reciente enunciado de la Teoría Matemática de la Información, no ha hecho más que confirmar mis ideas sobre la eficacia y beneficios venidos del rigor de un solo instrumento de estímulo y control unificado.

Una cosa es el medio transmisor y otra la sustancia espectacular.

CARTELES LUMINOSOS, PORTADAS, CARAVANAS, FESTIVALES, EXPOSICIONES, VITRINAS, toda clase de publicidad cultural industrial y comercial, cualquier fórmula reclamística [sic] de atención sensorial incorporando naturalmente a TODOS LOS ESPECTÁCULOS ACTUALES.

En la lucha actual entre lo que debe ser y lo que es, las fórmulas espectaculares han sido utilizadas ya con ABUSO por los promotores de negocios privados. Y si existen academias y universidades donde el RECLAMO alcanza categoría científica y es obligatoriamente estudiado, DEBE NUESTRO PAÍS prevenir este énfasis, tan propicio a la degeneración cancerosa; pues nos encontramos en las vísperas de grandes desbordamientos.

Hace ya creo que catorce años que presenté al entonces Director General de Cine, don Joaquín Argamasilla, el panorama de los incontrolados aventureros extranjeros, actuando entre la Dirección de Cine y la de Radiodifusión; sacando provecho de un inesperado TABIQUE.

El aumento de las relaciones CINE/TV, el convencimiento general de que se está operando por distintos cauces con la misma materia prima, la lucha a muerte, lógica entre el súper-espectáculo y la micropantalla casera, no debe llegar a crear problemas de jurisdicción dentro del flamante Ministerio; máxime cuando éste no ha salido de las manos de su MINISTRO FUNDADOR.

Es hora de mirar de frente el porvenir electrónico de todas las comunicaciones de la INFORMACIÓN. Es hora de apercibirse de la velocidad de PERCEPCIÓN SUBLIMINAL. Es hora de no abandonar el campo creador nacional, retirándose al ciego muro de contención del endemoniado e insensato alud reclamístico [sic], cada día más refinadamente perverso, sutil y, a juicio general, cretinizante.

Hoy, no debe el Ministerio de la Información ignorar que las grandes Compañías interesadas en la transmisión electrónica han fundado laboratorios y departamentos de TRANSMISIÓN BIOELECTRÓNICA.

Estamos en el umbral de una nueva era revolucionaria; y no debemos olvidar que los reclamistas son los que se aventuran, por su conciencia espectacular, a estrenar fórmulas para salir por puertas nuevas, con trajes diferentes y a la hora menos pensada.

Si el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, a la luz de la nueva teoría de la información, resulta anacrónico por su bajísimo real rendimiento, si Italia es la Universidad de la Televisión, si son los intereses creados en los países pioneros los que mantienen la disputa, DEBEMOS LOS ESPAÑOLES GOBERNAR CON PROVECHO ESTOS INSTRUMENTOS. *Que no crezcan* en sus intereses bastardos

frente a frente. Que se subordinen a una cristalización orgánica sustancial.

Se debe fundar el INSTITUTO DE LA TÉCNICA DEL ESPECTÁCULO, constituirse en Centro Motor Efectivo, con dos funciones principales: como promotor de la propaganda nacional gubernativa y como instrumento canalizador del concurso público a una producción audio-visual EDUCATIVA, CULTURAL y ESPECTACULAR DE CINE/TV UNIFICADA. Y creo que de no salir prontamente al paso de las circunstancias, el Ministerio de Educación puede acabar como inmediato interesado en esta tarea.

El haber sido fundador, hace 30 años, del primer servicio de cine y radio escolar; el haber pertenecido como jefe técnico a las Misiones Pedagógicas, hoy renovadas por la Comisaría de Extensión Cultural; el haber sido fundador del servicio audio-visual del Instituto de Cultura Hispánica; el haber tenido que mantener por medio de publicidad la economía del Primer Circuito perifónico de España y la Emisora Radio Mediterráneo en Valencia; el haber comprobado en México los problemas debidos al CÁNCER PUBLICITARIO en la Estación TELEVICENTRO con *cuarenta* horas de programa diario, con 7 máquinas *VIDEO-TAPE* para ediciones internacionales y 2 KINESCOPIOS 16 mm; el haber descubierto un sistema de economía de copias para la TV sin requerir nuevo utillaje en las estaciones; el haber descubierto nuevas técnicas espectaculares y económicas de óptica, iluminación, sonido, automación, seguridad y reducción de filetes; el haber estudiado las razones de la actual antipatía general al FONEMA HISPÁNICO; el haberse lamentado de la forma incalificable del doblado de películas para la TV mexicana; el haber sido fundador en solitario en 1942 de la primera editora de fonética en cintas fotoeléctricas con el intento de realizar una CORPORACIÓN DEL FONEMA HISPÁNICO, que me hizo quemar dos millones de pesetas... en su conjunto me otorgan un título de fidelidad; y proclama, cuando menos, que yo no soy un improvisador y oportunista.

Llevo muchos años sólo pidiendo un sereno análisis de mis ideas firmes y propias.

José Val del Omar

El firmamento de una Técnica con T mayúscula[97]

Hace 30 años, después de mi experiencia de llevar el cine a los pueblos sin electricidad y sin caminos en los más apartados rincones de nuestra geografía, respondía a un Santo Barón fundador de las Misiones Pedagógicas:

«No, don Manuel, no. La consigna de la Institución Libre de Enseñanza, "En el mundo hay más...", no nos es suficiente. Y usted mismo me daría la razón si viera que al confundir la sábana sobre la que proyectamos las películas con una ventana luminosa, muchas criaturas vírgenes y creyentes se ponen en marcha imantadas por las luces de la ciudad que les presenta, y queriendo saltar y escaparse por aquel recuadro luminoso, tras el que se encuentra el muro del corralón del pueblo, están a punto de partirse la crisma.

»El horizontal "en el mundo hay más..." debe ser completado con su eje vertical que diga: "*la criatura es más*" porque el hombre no está hecho. Está haciéndose. Lo estamos haciendo ahora nosotros».

Y me estremece con los años recordar que aquellas criaturas de Dios se partieron la crisma. Por no haber estado próximos ni a un poeta ni a un profeta verdaderos.

Federico García Lorca en boca de la heroína de la Libertad les estaba gritando:

«Libertad de lo alto. Libertad verdadera».[98]

El profeta del Telstar les señalizaba misteriosamente.[99]

97 Documento mecanografiado, s. f. (años 60), AVDO.

98 GARCÍA LORCA, *Mariana Pineda*, en OC, estampa III, escena última, p. 890.

99 El Telstar fue el primer satélite puesto en órbita en julio de 1962 por los EEUU con fines comerciales (la retransmisión de TV y teléfono fundamentalmente). La carrera espacial, como se ve aquí, tuvo para VDO un significado espiritual, como una metáfora de la liberación de la ley de la gravedad a la que aspiraba. Por ejemplo, en «Como peces en estanque» (documento manuscrito, s. f., AVDO) escribía: «El primer *Sputnik* ya nos estuvo hablando en cristiano a los cristianos que intuimos la Unidad del Cuerpo Místico. Que, como decía san Pablo, queremos ser una sola cosa».

«El camino más corto entre los hombres pasa por las estrellas».[100]

Aproximar y *aprojimar* es el primer mandato.

La TV es el gran medio instrumental de nuestra hora.

La *aprojimación* televisiva, nuestra técnica fundamental.

Mirando hacia el mayor provecho, hacia la máxima ganancia emocional sobre nuestra sangre española, nuestra TV ha de ser una ventana ardiente entre el documento y el misterio. El misterio es el gran resorte vital motriz.

A los pueblos los mueven los portadores del misterio. Los poetas nos emocionan.

El misterio nos estremece.

Ser emocionado es ser movido.

Y yo creo que nuestra TVE puede crear un ámbito *conmocional* hasta en el más apartado lugar adonde alcancen sus programas.

Pienso que aún cercada por estos ingenios de envases cretinizantes de la publicidad, a pesar de sus cartillas para gamberros, nuestra TVE puede ser propia y genial.

Pueden creerme, pues he meditado mucho sobre ello: si la Televisión Española no cambia su rumbo biológico, los programas españoles muy pronto serán apetecidos por la Mundo-Visión [...].

Palpando realidades, sustentándonos sobre documentos, debemos ganar diariamente terreno al misterio de la Inmensa Unidad.

Mi paisano y casero Ángel Ganivet, pues nací y me crié en la casa donde él nació, hablando de Granada desde Finlandia, comprendió como pocos que a nosotros no nos interesaba otra ciencia que no fuera la de los fines.[101]

Y ésta es la frontera de nuestro espectáculo, porque nadie en el mundo hace de la información un fin colectivo.

El Bien Común se busca en la *Aprojimación* y ésta sí que es la TÉCNICA –con mayúsculas–, que debe ejercitar en Primer Término la Televisión de España.

100 Se trata de una cita, ligeramente variada, de PRIMO DE RIVERA, José Antonio, «Discurso pronunciado en el Gran Teatro de Córdoba», 12 de mayo de 1935, en *OC*. Madrid, Delegación Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS, 1954, p. 549.

101 Referencia al pasaje de GANIVET, *Granada la bella*, op. cit., pp. 92-93: «No existe ciencia española, dice alguna eminencia oficial [...]. Nuestra ciencia está en nuestra mística [...] porque nuestra naturaleza repugnó siempre la ciencia de segundo orden, que ahora ha venido a ocupar el primer lugar».

Sobre el vídeo[102]

El cinema nos aportó la *gran cosa* de retener aquellos movimientos realizados en el tiempo y emitidos en otro tiempo diferente.

Las viejas glorias de Hollywood ya gustaron la pesadumbre que tal fenómeno aporta.[103]

El *vídeo*, que no hace otra cosa que facilitar tal aportación, convirtiéndola en cotidiana, popular y masiva, es sin duda alguna nuestro más completo y verídico espejo casero.

Al mirarnos en un espejo de luna, lo hacemos desde nuestro centro y eje interior. No registramos nuestro comportamiento exterior. Aún poniendo dos espejos y viéndonos de espaldas no alcanzamos a diferenciar entre actuación y percepción propias.

Pero el *vídeo,* al establecer esas dos actividades en *tiempos diferentes*, al abrirnos en el Tiempo, permite que nuestro enjuiciamiento sea estéreo, alcance relieve, palpite entre estos dos estados de ánimo nunca coincidentes.

Si el espejo de luna nos *ensimisma*, el vídeo nos *enajena.*

Con su tecnología se inicia un proceso de profunda expansión estética y filosófica; pues palpamos en primera persona cómo comenzamos a salirnos, a existir fuera de nuestra carne.

102 Documento manuscrito, s. f., AVDO.

103 «La inquietud cinematográfica de uno mismo es súbita y general. Es una anécdota ahora común, la de esas pequeñas millonarias americanas que han llorado al verse por primera vez en la pantalla. Y quienes no lloran se turban. No hay que ver ahí solamente el efecto de una presunción y de una coquetería exagerada. Porque la misión del cine no parece haber sido comprendida con exactitud. El objetivo del aparato tomavistas es un ojo que Apollinaire habría calificado de surreal (sin ninguna relación con ese surrealismo de ahora), un ojo dotado de propiedades analíticas inhumanas. Es un ojo sin prejuicios, sin moral, desprovisto de influencias...», EPSTEIN, Jean, «El cinematógrafo visto desde el Etna» (1926), *Archivos de la filmoteca*, nº 63, octubre de 2009, p. 122.

Lo audiovisual[104]

El sonido lo hacen los expertos de sonido y la imagen los expertos de imagen, pero el producto de la mezcla, hoy ya no convence a nadie cuando se pretende un mayor alcance emocional.

Ha llegado la hora de ir más allá de las técnicas servidas por separado; compartimentar todas y coyuntarlas [sic] en un montaje.

No se trata ya de acumular o mezclar. Hoy es necesario fundir.

Y esa fusión exige una concepción en estrecha interdependencia. Una temperatura de creación.

En el Laboratorio Audiovisual de raíz poética puede prosperar la compenetración.[105] Puede florecer y cristalizar la espontánea interdisciplina que permita sin tropiezos marchar hacia la Unidad de la percepción *tactil.*

Se marcha a la integración de todas las artes y sus técnicas en un espectáculo total.

[104] Documento manuscrito, 1967-1970, AVDO. En *Sin fin*, op. cit., pp. 169-170.

[105] Robles Piquer propuso en 1967 al Ministerio de Información y Turismo el desarrollo de un Laboratorio Audio Visual, que dependería de las direcciones generales de Cultura Popular y Radio TV.

CAPÍTULO III

La realidad y el deseo

Val del Omar sabía bien que al margen de sus inquietudes místico-poéticas, como advirtió André Malraux, «el cinematógrafo es una industria».[1] Él mismo había desarrollado un buen número de artefactos y procedimientos técnicos, algunos de los cuales le supusieron auténticas batallas contra la burocracia, dificultades económicas, y la incomprensión generalizada. Su concepción del cine tenía un fin poético, pero exigía al mismo tiempo una constante experimentación, así como contacto con el público y presencia social. Esto le supuso una lucha constante, en la que Val del Omar empleó una buena parte de sus fuerzas.

Esta sección recoge la correspondencia que Val del Omar mantuvo con las autoridades. Existe una cantidad ingente de material: lo que aquí se presenta es una selección, que lamentablemente no puede dar cuenta de cada una de las intrincadas relaciones que mantuvo con las diversas instituciones donde trabajó. Los textos seleccionados son pues sencillamente algunos ejemplos, que pretenden ilustrar el planteamiento visionario y poético de Val del Omar, incluso en los aspectos más prosaicos de su vida.

El conjunto abarca prácticamente toda la carrera del autor, para brindar una mayor perspectiva y una mejor comprensión. La sección comienza con las cartas conservadas a Manuel Bartolomé Cossío, en las que el joven Val del Omar ya está dedicado a la organización del Museo Ambulante de las Misiones. Poco se sabe del trabajo de Val

[1] MALRAUX, André, *Psicología del cine*. Buenos Aires, JI, 1959, p. VI.

del Omar durante la guerra, pero aquí se incluye un documento especialmente ilustrativo de ese período: una carta dirigida al falangista Antonio Obregón, donde Val del Omar se presenta ante el régimen, y que debe datar de comienzos de 1940. Se trata de un documento elocuente. Val del Omar había pasado la guerra en el bando republicano y sus imágenes habían circulado con profusión en la propaganda de izquierdas,[2] (mientras que en la España de Franco algunos consideraban que las Misiones Pedagógicas fueron un «verdadero apostolado del diablo, corruptor de pueblos»).[3] Sin embargo, en su idealismo, siempre había considerado sus actividades como apolíticas, con un sentido únicamente «misional», o como una forma de «religiosidad civil», como él mismo solía decir. Pero, como suele ocurrir, tarde o temprano se produce el choque con la realidad: para alguien que había colaborado tan directamente en labores educativas y propagandísticas de la República, seguir en España requería un documento de presentación ante el Régimen, que en este caso tenía a Giménez Caballero de intermediario. De modo que esta carta muestra la lamentable situación en que se encontraba, al final de la guerra, el «creyente del cinema».

La correspondencia de Val del Omar durante el franquismo es especialmente abundante. Las pugnas para sacar adelante sus diversos formatos y procedimientos, además de sus películas personales (*Aguaespejo Granadino* y *Fuego en Castilla*), o realizadas por encargo (*Festivales de España*), generaron abundante documentación. Val del Omar escribió multitud de cartas y preparó diversas carpetas de explicaciones gráficas y escritos, que en ocasiones podrían incluso considerarse como parte de su obra artística. Este Val del Omar enmarañado en trámites con los ministerios es el que describió Jorge Oteiza en 1963. En un viaje a Madrid –escribía Oteiza– «me encontré [...] a un hombre tenaz y solitario. Con él ya me he encontrado otras veces en los mismos sitios y con proyectos generosos y semejantes [...]. Este Valdelomar, extraordinario técnico cinematográfico, inventor de procedimientos de sonido, pedagogo y enorme artista, me contó que trataba de orga-

2 Sobre el uso de las imágenes de VDO en la guerra, véase MENDELSON, Jordana, *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture and Modern Nation 1929-1939*. Pennsylvania, Penn State University Press, 2005, pp. 104-116. En la primera edición de la *Cartilla Escolar Antifascista*, sl, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1937, señalaron que las fotografías eran obra de José Val del Omar y José Caladín (existe edición facsímil: Madrid, Manuel Rodríguez Rivero, 1997).

3 MARTÍNEZ, Fernando, «Origen e ideas de la Institución Libre de Enseñanza», en *Una poderosa fuerza secreta. La Institución Libre de Enseñanza*. San Sebastián, Editorial Española, 1942, p. 117.

nizar un Seminario de técnicas de difusión como base de un laboratorio. Me produjo una enorme tristeza encontrar a este sabio hombre, proyectando todavía, dando explicaciones todavía... Interrumpí mis gestiones y salí casi avergonzado de mí mismo, pensando de mí con rabia: ¡quién nos habrá hecho de este modo absurdo!».[4]

Esto no quiere decir que Val del Omar fuera un incomprendido. Es cierto que muchos –como escribió Antonio Sánchez Barbudo– pensaban que sus textos, «de los que no quería desprenderse nunca», eran algo «confusos» y «parecían escritos por un visionario» de modo que resultaban «poco útiles [...] para convencer a burócratas o comerciantes». Sin embargo, el mismo Sánchez Barbudo no dudaba en calificarlo de «genial», y reconocía que «los que le tratábamos de cerca admirábamos su inventiva, su creatividad, habilidad técnica y, sobre todo, su apasionada dedicación a esos grandes proyectos con los que trataba de renovar [...] los medios de comunicación audiovisuales».[5] Este tipo de declaraciones no venían sólo de sus amigos, sino también de instancias oficiales. Un informe interno del Ministerio de Información y Turismo, redactado por Carlos Robles Piquer, comienza diciendo, sencillamente: «Creo que Val del Omar tiene mucho de genial en todo lo que concierne a los temas audiovisuales»; y señalaba: «debería ser más ayudado y más explotado si nuestro país prestara la mínima atención deseable a la investigación propia».[6] Éste no es el único caso: también Carlos Fernández Cuenca, que coincidió con él en la Escuela Oficial de Cine, afirmaba en una revista especializada que «no quisiéramos que a José Val del Omar le ocurriese lo que a Ferrán y a Ramón y Cajal».[7] De modo que Val del Omar no fue un artista maldito, aunque su utopía cinematográfica (en la que algunos creyeron, como muestra la correspondencia), chocara directamente con la realidad de su época.

La sección termina con algunas cartas de los últimos años del autor. A pesar de haber abandonado el trabajo en instituciones públicas, y de dedicarse a su laboratorio PLAT, a Val del Omar no dejó de preocuparle la presencia social de sus ideas. Aquí se incluyen dos cartas

4 OTEIZA, Jorge, *«Quousque tandem...!»*, op. cit., «Breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte contemporáneo», voz «Educación estética», s. p.

5 SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, «Un lejano recuerdo de José Val del Omar», documento mecanografiado, adjunto a una carta a Piluca Baquero, 19 de marzo de 1992, AVDO.

6 «Nota de Carlos Robles Piquer para el Excelentísimo Señor Ministro, Manuel Fraga Iribarne», 26 de mayo de 1967, AGA, (03), caja 72/48808.

7 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, «Cinematografía. Investigaciones y Experiencias», *Mundo*, 15 de enero de 1967, p. 43.

a Adolfo Suárez y Pío Cabanillas en las que realiza una amplia exposición, en buena parte autobiográfica, de sus planteamientos, y mantiene su talante de confianza utópica en el futuro.

Todo esto muestra a Val del Omar como una figura singular, que concibió un proyecto de una continuidad sorprendente. Mientras que otros sólo comenzaron a hablar de estos temas con la llegada del franquismo, Val del Omar consideraba que su cine tenía un objetivo místico ya durante las Misiones Pedagógicas, y mantuvo esta concepción a lo largo de los años y de los diversos regímenes políticos, a pesar de las adversidades y de los accidentes, hasta la llegada de la democracia, que le brindó una nueva oportunidad.

Un recuerdo a 3 Manueles

a Manuel Bartolomé Cossío
por darme ocasión de
ser misionado
por las criaturas mas arrinconadas
y humildes de España entre 1932-1936

a Manuel Villegas Lopez
por ofrecerme generosamente
entre 1935-1975,
y valiendose de su emotivo espejo crítico,
de forma concreta inconfundible
el real motivo de aquello
que para mí era ciega y obsesiva
querencia

y al niño Manuel Fraga Iribarne
que recibió en Villalba, de manos de
unos jovenes encendidos en 1935, una ramita
de algo cuyo olor, todavía hoy,
le hace seguir soñando acaso.

«Recuerdo a tres Manueles» (Manuel Bartolomé Cossío, Manuel Villegas López y Manuel Fraga Iribarne), documento manuscrito de VDO, s. f.

Carta a Manuel B. Cossío, 17 de septiembre de 1932[8]

Querido don Manuel:

Por fin parece que puedo prestar mi utilidad al Patronato. Yo estoy muy contento y espero que también conmigo lo estén todos.

Llevo una semana de no descansar estudiando y contrastando precios, necesidades, rendimiento y eficacia de unos aparatos que he propuesto al señor Santullano;[9] ya que él delegó en mi para que los estudiara.

Le adjunto el programa que yo creo necesario y posible dar con el Museo.

Respecto a mi sueldo, lo que ustedes me den estará siempre bien y le ruego haga informarse al señor Santullano, para que éste lo haga presente a la Junta, de lo que gana cualquier chófer mecánico.

Un chófer mecánico particular gana de 500 a 700 pts, más costeado de traje y dietas.

Un chófer siempre de la Dirección de Seguridad (casi siempre van dos) gana unas 550 pts, entre sueldo, gratificaciones; más el traje y comisiones y dietas fuera de Madrid o punto de destino.

Que se trate de conducir, reparar en caso necesario, descargar cajas de 2,80 metros x 2 metros, colgar cuadros, hacer la instalación de luces, tomar corriente (en ocasiones desde el extremo del pueblo) para la proyección, dar emisiones de discos por el amplificador eléctrico, proyectar con el episcopio, con el estereoscopio y con el cine sonoro.

El coche según veo tiene que tener 5 ½ metros de largo.

8 Documento manuscrito, Madrid, 17 de septiembre de 1932, Archivo Institución Libre de Enseñanza / Fundación Giner de los Ríos, Madrid. Sobre la relación de VDO con Cossío, véase la nota 20, p. 30 en este vol.

9 Luis Santullano era entonces secretario del Patronato de Misiones Pedagógicas.

Y nada más que esperar lo que decida el Patronato; usted ya sabe que con mucho amor y casi gratis trabajo yo en esto.

Ya sé de la mejoría de su hija.

A Natalia ya le daré explicaciones graciosas de por qué no pasó mi mujer el otro día. Y para usted un abrazo muy sincero de

José Val del Omar

MISIONES PEDAGÓGICAS

MUSEO AMBULANTE

PROGRAMA

1. Reparto de tarjetas de tamaño 6 ½ x 9 con impresos en huecograbado de los cuadros del Museo del Prado; llevando al dorso escrito «creo en España» sucediéndole unas palabras del Sr. Cossío o bien un artículo de la Constitución española.
2. Exposición de los cuadros y conferencia sobre el Arte.
3. Complemento de la exhibición de los cuadros por medio de producciones episcópicas de los mejores cromos del Prado.
4. Proyección estereoscópica (en relieve) de las esculturas más notables.
5. Emisiones musicales por medio del amplificador eléctrico de equipo sonoro.
6. Proyección de cine sonoro y explicado, de los monumentos de España, novedades internacionales y dibujo sonoro.

Carta a Antonio Obregón, 1940[10]

Camarada Antonio Obregón:

He tenido la alegría de estar con Giménez Caballero, el cual, al expresarle mi fe en los servicios que puedo prestar al Nuevo Estado, me dirigió a usted en la seguridad de ser atendido.[11]

Mi tierra grabó en mi alma la línea enérgica del ciprés cruzándose con la del estanque. Las fuentes me hablaron de la ilusión de subir, la realidad de caer y el goce de la altura conquistada. Interno varios años en Escolapios, al ser emancipado me disparé realizando una película que fue fecunda por la pasión que me proporcionó. Después del choque, en el aislamiento, brotó el misticismo de mi sangre, de él una estética, de ella una técnica y, sobre todas, una misión.

Ofrecí a mi Dios convertir mi respiración sólo en pasos verticales hacia Él. Yo lo construía caminando hacia el bien sentido, y en 1930, traté de crear un Instituto de Acción Social Cinematográfica y publiqué un folleto que difundí graciosamente para realizar una producción-vacuna que detuviera el éxodo de nuestros ideales por las ventanas luminosas que daban a países extraños. Me atraje la simpatía de don Pedro Sangro y la atención de Giménez Caballero, que me incluyó en su comité de cine.[12]

10 Documento mecanografiado, s. f. (hacia 1940), AGA, (03), 49.1-21, caja 154, carpeta «Jefe Provincial de Barcelona 1940». La carta se dirige a Antonio Obregón, falangista procedente del grupo de La Ballena Alegre, y que había sido colaborador de *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, a quien VDO emplea aquí como intermediario. Durante la guerra, Obregón había trabajado con Manuel García Viñolas, jefe de Cinematografía de la Dirección General de Propaganda que dirigía Dionisio Ridruejo (que lo relató en *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias*. Barcelona, Planeta, 1976, p. 136).

11 Ernesto Giménez Caballero, director de la *Gaceta Literaria* desde 1927 y fundador del Cine-Club Español (el primero del país) un año después. Al estallar la guerra se adhirió incondicionalmente al régimen de Franco, y conoció su mayor momento de influencia en abril de 1937, al ser nombrado miembro de la Junta Política.

12 Posible alusión al Comité Español de Cinema Educativo, fundado por Pedro Sangro, y del que Giménez Caballero era secretario. Sobre sus actividades, véase Gómez Mesa, *España en el mundo sin fronteras del cinema educativo*, op. cit., pp. 4-5.

En 1931, fui al Congreso de cine a mantener la necesidad de nacionalizar nuestros ideales y a ofrecer con un aparato de proyecciones escolares la posibilidad de llevar por 50 pesetas un proyector con 3.000 imágenes a todas las escuelas; continuidades documentales que proporcionaban la molécula de la poesía espectacular del cinema. Lo patenté, construí, presenté y ofrecí graciosamente al Estado. Pedro González Bueno lo fabricaba en SICE. Pero Fernando de los Ríos no le dio importancia y Unamuno,[13] tomando el rábano por las hojas en aquella ocasión, no me dejó seguir cuando le hablé de *texto libre* y de *oraciones gráficas*.

También en 1932, realicé un ensayo: *Introducción al sentimiento de la Pedagogía Kinestésica*. En 1933 propuse a don Miguel Artigas la creación de la Foto-fono-cineteca Nacional.[14] Este mismo año comencé, al margen de mi trabajo técnico de organizador de equipos ambulantes, a realizar fotos y películas de los pueblos de España. En 1934, propuse a la Dirección de Primera Enseñanza organizar por mi cuenta (ya que no había presupuesto) la rotación de películas en un circuito de grupos escolares. En 1935, con Gonzalo Menéndez Pidal, Paniagua y Gil fundé la Asociación «Creyentes del Cinema», para suplir la falta de organización oficial. Realicé de mi bolsillo cintas de Lorca, Totana, Murcia, Cartagena y el Corpus de Toledo.[15]

En 1936 era técnico del Instituto Nacional de Previsión, de la Dirección de Primera Enseñanza, del Patronato de Misiones, tenía realizados 41 rollos de cintas documentales en 16 y 35 mm, y frente a la casa Kodak había construido en casa el primer laboratorio de película sonora escolar. El día 1 de julio, recibí la orden de hacerme cargo del material de cine del Artabro y, a través de gran odisea sacándolo de la Universitaria y reconstruyéndolo, lo he defendido hasta que decidieron llevárselo a Barcelona en marzo del 38. Yo quedé en Valencia hasta que, llamado mi reemplazo en junio, me incorporé al Servicio de Información Gráfica de Ingenieros de Madrid.

13 Sobre la relación de VDO con Fernando de los Ríos, véase «Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas», en este vol., p. 30. Unamuno era rector de la Universidad de Salamanca desde la instauración de la República. El relato que aquí hace VDO de su encuentro con Unamuno es suave. En «Sobre la Corporación del Fonema Hispánico», documento manuscrito, Madrid 1980, AVDO, p. 7, escribió: «El mismo año [1932] le faltó muy poco a Don Miguel de Unamuno para tirarme por las escaleras del Consejo de Cultura cuando fui a proponerle el "texto libre" por medio de "oraciones gráficas"». A pesar de todo, VDO guardó toda su vida una gran admiración por Unamuno, y lo citó con frecuencia en sus escritos. Basta recordar el comentario del final de esta misma carta: «mi Dios, el Dios de don Miguel de Unamuno...».

14 El texto de esta propuesta se encuentra reproducido en *Sin fin*, op. cit, pp. 61-64.

15 En 1994 se recuperaron tres rollos de película procedentes de la colección del misionero Cristóbal Simancas, exiliado en Venezuela, que llevaban por título: «Semana Santa en Lorca», «Semana Santa en Murcia y Cartagena» y «Fiestas Primavera en Murcia». Estas películas se editaron como *Fiestas cristianas / fiestas profanas*. Parece que es a ellas a las que se refiere aquí VDO. Véase una descripción de estos fondos y de su historia en *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003.

Ésta es mi obra durante la guerra: defender contra todos el material con el que me había responsabilizado antes del Movimiento. No producir nada en dos años de servicio civil. Tomar vistas deportivas para archivo en 16 mm en julio de 1936 y estar cerca de mi casa,[16] donde tenía a mi mujer y mi hija enfermas, contribuir técnicamente al registro de dos documentales acústicos: la alocución del Comisario Piñuela[17] (iniciativa de Sócrates Gómez,[18] jefe de propaganda del Ejército, colaboración con Antonio Capitán, de Fono España, dos minutos y medio de sonido, en noviembre de 1938, y que no se ha proyectado) y narración espontánea de un pobre héroe que tiró tres tanques (iniciativa del gerente de film Popular militarizado –minuto y medio de sonido– en enero de 1939, montada con títulos por Hernández Girban). Kodak, Madrid film, Roptence y Fono España pueden documentar todo lo que digo. Yo dispuse de materiales, de diez tomavistas, tres tomasonidos, y no hice nada de lo que sentí deber hacer, porque Guillermo Fernández, de Juventudes Socialistas Unificadas, me denunció como «fascistoide», e incluso dentro del Departamento se decía que yo saboteaba la producción antifascista.

No he pertenecido ni antes ni después del Movimiento a ningún partido político ni organización sindical. Ni he suscrito adhesión para luchar contra el Movimiento Nacional (conservo el impreso que me dieron).

Por todo lo dicho, deseo y puedo rendir cualquiera de estos servicios importantes:

PRODUCCIÓN en documentos, parábolas y esquemas geométricos de la doctrina Nacionalsindicalista. Realización de reportajes líricos y Acción Social y producción de pequeñas tragedias para «llorar la peste».

ORGANIZACIÓN de los servicios de cine sub-standard 16 mm.

RECUPERACIÓN de más de 300 cinematógrafos, 1000 películas y 30 cámaras.

FORMACIÓN de Circuitos de Organizaciones Juveniles, Reeducación Profesional, Campos de Concentración, Servicio Agrícola, Higiene, Hermandad de la Ciudad y el Campo, y en general las pequeñas

16 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La guerra de España y el cine*. Madrid, Editora Nacional, 1972, v. 1, p. 134, se refirió a dos documentales sobre temas deportivos, *Gimnasia* y *Natación*, dirigidos por el Coronel Ardid y producidos por la Comandancia General de Ingenieros en 1937, en las que aparecen como directores de fotografía VDO y Salvador Gijón. El testimonio de Fernández Cuenca es interesante porque tuvo trato con VDO antes de publicar este libro, durante sus años como director de la Escuela Oficial de Cine, a partir de 1964. Véase una ficha más detallada de estas películas en AMO, Alfonso del (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 1996, n° 371, p. 504, y n° 565, p. 642.

17 Fernando Piñuela era Comisario Inspector del Ejército del Centro. La prensa recogió sus alocuciones con cierta frecuencia. Por ejemplo, «Una alocución del comisario Piñuela», *ABC*, 6 de octubre de 1938, p. 3.

18 Posible alusión a Sócrates Gómez Pérez, que había ingresado en el PSOE en 1930 y desde entonces ocupó diversos cargos en las Juventudes Socialistas, y durante la Guerra Civil fue Jefe de Propaganda del Ejército republicano.

explotaciones de la población rural. (Para esto último tengo planos y estudios de fabricación en Orpheo Sincronic y Ferm de un proyector profesional rural de 16 mm, pues se llega hoy a 7000 frecuencias y 35 metros cuadrados de pantalla, con películas de colores en intensidad normal; siendo el coste de la materia prima una quinta parte a la película normal).

El año 1935, escribía «creemos y queremos crear un cinema que mire a Dios al encuadrar y perseguir la energía»,[19] y hoy mirando a través del dolor profundo de la guerra, mi Dios, el Dios de don Miguel de Unamuno, mi máxima aspiración consiste en hacerlo visible en todos los pueblos.

Por todo esto me ofrezco a ti camarada, a quemarme en servicio de Dios, España y su Revolución Nacionalsindicalista.

José Val del Omar
Visitación 6, Valencia

Pueden dar referencias de mi persona: Guillermo García Valdecasas, Pedro González Bueno, Ernesto Giménez Caballero, Pedro Sangro, Ezequiel Salgas, Alberto Lafón, Florián Rey, Cecilio Paniagua, José Uvieta, Luis Gómez Mesa, Gonzalo Menéndez Pidal. Y en Granada: Pedro Segura Lacomba, Antonio Parera Riquelme.

[19] Se refiere al «Manifiesto de la Asociación Creyentes del Cinema», en este vol., p. 50.

Carta a Alfredo Sánchez Bella, 24 de septiembre de 1951[20]

Querido Amigo:

¡Ha llegado la hora! Acabo en este instante de dar por terminada la obra que durante tres años he venido construyendo, con el inicial propósito de ponerla en tus manos.

La comencé en Granada el día del Corpus del año 1949. El pasado año la registré en el Colegio del Patriarca de Valencia y luego en Barcelona. Y ahora la termino, después de seis meses de trabajo personal ininterrumpido en los Estudios Augustus films.

No es cinematográfica ni radiofónica. Es un nuevo espectáculo poli-perifónico, que se presta a grandes manifestaciones populares religiosas.[21]

En mi programa de sugerencias al Instituto, en fecha del 14 de abril de 1948, proponía unos «Mensajes de Religiosidad Civil Hispánica» y... «un confesionario y transmisor público de la contagiosa luz del auténtico dolor de corazón».

El año 1949, también insistí en ello. Y ahora siento con profunda satisfacción el haber sido fiel a mi propósito contra todos los vientos y mareas. Gracias a Dios he logrado el primer objetivo: roturar el campo. Crear, por virtud de la fe, una nueva manera de manifestar el conflicto *individuo*.

Creo ofrecerte algo más trascendental que *Alba de América* porque es fruto fiel y discreto de mi creencia aflorando con magia, nacida para su encarnación.[22]

[20] Documento mecanografiado, 24 de septiembre de 1951, AVDO. Alfredo Sánchez Bella era entonces director del ICH, cargo que ocupó entre 1946 y 1956.

[21] La pieza que presentaba VDO era sonora, y según el guión debía tener dos canales de sonido (A y B) y 8 altavoces. En otros lugares añadió que debían acompañar al sonido «una perifonía ambiciosa de *luces, llamas, colores y olor*». No se conservan más que unos fragmentos muy breves de grabación y el guión escrito, por lo que no es posible saber exactamente cómo se combinarían. Sí existe constancia de que se presentó en el Instituto de Cultura Hispánica en 1952, presentado por Carlos Robles Piquer. El programa puede encontrarse en *Sin fin*, op. cit., pp. 90–91.

[22] *Alba de América*, de Juan de Orduña, estrenada en el mismo año 1951 en el que VDO escribía esto,

Es la primera manifestación de poética religiosa lírica electroacústica del Mundo.

Le llamo *Mensaje diafónico de Granada*. Está construido bajo la forma de Auto Sacramental.[23] Tiene una hora exacta de duración. Es oportuna: porque llama a *mirar hacia Dios*. Por ser mensaje colectivo de una ciudad (ni Oriente ni Occidente), Granada, al hombre hispánico. Por vivificar, en este momento, la sabia ordenanza de los Católicos Reyes a la mora ciudad.[24] Por afirmar, en esta hora crítica de almacenamiento, el sentido místico de la energía. Y por ser manifestación de plástica acústica, contemporánea a la primera Bienal Hispanoamericana de Arte.[25]

Y termino, esperando poder verte cuanto antes para mostrártela dónde y cuándo estimes más oportuno a tu tiempo.

Tu creyente,

José Val del Omar

fue una producción con fines propagandísticos, que pretendía desmentir la imagen difundida por películas como el *Christopher Columbus* de David McDonald (1948), que algunos sectores consideraron ofensiva. La alusión en esta carta se justifica porque su producción se había convocado a través del Instituto de Cultura Hispánica, presidido por Sánchez Bella, que había participado él mismo como secretario del jurado. De este modo, el Auto Sacramental de VDO pretendía vincularse a la conmemoración del V Centenario de los Reyes Católicos, muy festejada por la propaganda del Régimen.

23 VDO coincide en este punto con la recuperación del Auto Sacramental de comienzos del siglo XX, que en España tuvo su primer paso en las representación de *El gran teatro del mundo* en Granada, el día del Corpus de 1927, con la colaboración de Manuel de Falla (y dado que VDO vivía entonces en Granada y estaba en contacto con Falla, no sería extraño que estuviera al tanto de estas representaciones). Sobre esta cuestión, véase GALLEGO MORELL, Antonio, «Resurrección de los Autos Sacramentales en Granada en 1927», en *Ascua de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*. Granada, Universidad de Granada, 1981, pp. 13-24. Véase un planteamiento más amplio en DE PACO, Mariano, «El Auto Sacramental en el siglo XX», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2000, pp. 365-388.

24 Aquí está citando literalmente «El mensaje diafónico de Granada»: «Hijo, eres un hombre formado por dos sangres, en guerra de siglos... Eres Oriente y Occidente; dos continentes a un tiempo [...]. No olvides aquello de que NO ES CUERDA LA CRIATURA QUE NO SE VUELVA LOCA. No olvides esta mágica ordenanza para la fiesta del CORPUS EN GRANADA. Que en ese día no es cuerda la criatura que no se vuelva loca de alegría. No olvides esta sabia ordenanza que los incansables Católicos Reyes [...] dictaron, acercándose a la Mora ciudad».

25 Esta Bienal tuvo lugar entre octubre de 1951 y febrero de 1952, también organizada por el Instituto de Cultura Hispánica.

Carta a José Muñoz Fontán, 16 de marzo de 1960[26]

Señor Director:

Entendiendo que el Estado Español, a través de su órgano de la Dirección General de Cine, debe proteger preferentemente a las producciones que signifiquen un progreso espectacular, emotivo y poético, en el cauce de los principios que alumbran la grandeza de la España eterna, el que suscribe, investigador y cinematurgo,[27] y creyente cristiano y católico, ha consagrado los últimos 5 años a aflorar [sic] tres nuevas técnicas espectaculares (y que el día próximo serán factores comerciales y taquilleros) pero alentando al mismo tiempo un tema de interés nacional muy personalmente querido: la ascética castellana.

Y siendo el caso de que toda Obra que se precie de ser creación y descubrimiento técnico artístico, y hallazgo poético cinematográfico, no puede quedar definida en los límites de una sinopsis literaria previa a su descubrimiento.

El autor español y cristiano, no queriendo faltar a la verdad en su engaño ni ser infiel al proceso creador, ha preferido correr el riesgo de trabajar por libre para al fin de curso presentarse a solicitar la inteligente comprensión de esa Dirección General en beneficio de un examen clasificador que le otorgue en justicia la categoría que merezca.

Y aquí está, a la puerta del Registro Civil, una obra artística realizada racionalmente, anteponiendo la forma en que cristalizó espontáneamente a la idea presupuestada y medida económicamente, casi siempre falsamente medida.

Señor director, no sé mentir. Yo espero que considere usted mi caso, acreedor de indudable consideración.

Gracia espera de usted, atento servidor,

José Val del Omar

26 Documento mecanografiado, 16 de marzo de 1960, AGA, (03), caja 36/4814. José Muñoz Fontán era entonces director general de Cinematografía.

27 Véase nota 11, p. 96, en este vol.

Carta a Carlos Robles Piquer, 15 de abril de 1967[28]

Mi querido Carlos:

Quién pudiera alimentarte con mi tiempo que retoñara en ti mi propia gana.

Quién pudiera asomarte a la «rentable razón que mantuvo mi esperanza».

Cuanto más sencilla y alta una idea generosa es, menos percibida y mucho menos apreciada por la mayoría de los mortales tristemente condicionados a Ocultar.

Nuestro «Bi»: pan y agua clara, de su misma sencillez albergó al recelo. Y han sido los años en las gentes los que han ido poco a poco iluminando a este españolísimo «oscuro salto».[29]

Yo sé que te ofrezco una carta decisiva para la Información Exterior necesaria al Desarrollo.

Me digo; te digo: ¿por qué no te decides a incorporar personalmente esta empresa para integrarla un día en el complejo que hay que formar?

No dejes que el demonio termine inutilizando esta *gran carta* a nuestro favor.

Cada día cree más en la ascensión de las glándulas a la antimateria.[30]

Tu creyente:

José Val del Omar

28 Documento manuscrito, 15 de abril de 1967, AGA, (03), caja 72/48808.

29 Se trata de un verso de JUAN DE LA CRUZ, San, *Odas del mismo a lo divino*, en *PC*, p. 35.

30 Este tipo de expresiones se inscriben en el gusto por el vocabulario científico común a otros autores de la época. Por ejemplo, Dalí había publicado, poco antes, un «Manifiesto antimateria» (1959), en el que reclamaba que «si los físicos están produciendo antimateria, que se permita a los pintores, ya que son especialistas en ángeles, que la pinten», en *OC*, vol. IV, p. 691.

Todo abance tecnológico
transtorna los intereses establecidos;
y es como una cuña que hay que introducir.

Mucho me alegraron las buenas noticias dadas - por el Sr. Fernández Cuenca respecto a su sistema de "bi-standard". Más me complacería, todavía, que la cooperación que este Departamento le ha brindado por diversos cauces y en diferentes épocas, sirviera para que sus intuiciones y sus inventos llegaran a tener un desarrollo práctico e industrial. De lo contrario, otros países y otras indus - trias se nos adelantarán, inevitablemente.

Le envío un cordial saludo, siempre suyo buen - amigo,

Manuel Fraga Iribarne

el mismo ministro que había
posibilitado la puesta a punto
para la práctica-piloto del sistema
no se atrevió a darme el instrumento
para su introducción. No me
facilitó el posible "martillo", amable,
neumático, subliminal, reclamístico,
por considerarlo un arma de
percusión antidemocrática (sigue al dorso)

«Todo avance tecnológico...», comentarios manuscritos de VDO a la carta que le dirigió Manuel Fraga Iribarne el 11 de noviembre de 1965

Carta a Manuel Fraga Iribarne, 2 de enero de 1968[31]

Querido amigo:

Tengo el sentimiento de adjuntarle «un botón» que muestra lo que ocurre cuando-tendiendo a la UNIDAD tiene uno la desgracia de caer en el foso entre dos Direcciones generales de ese flamante MINISTERIO poco informado.[32]

Esta «lata» que le adjunto, muestra el lamentable estado actual de la bancada de una máquina que, valorada en 35 millones de liras por el ingeniero jefe de construcciones de la TECHNICOLOR de Roma, Gaetano Ventimiglia,[33] tuve la mala fortuna de realizar con la fe puesta en la obra bien hecha y en la obra del MINISTRO.

Desde luego el caso es más bien propio de insensatos, pues nadie puede concebir que, salida dicha máquina de la Dirección de Cine, gracias a usted y admitida por TVE –como muestro por la adjunta fotocopia– se encuentre desde el pasado mes de julio en la mismísima puerta del laboratorio esperando que regresen del veraneo para formalizar el alquiler que *permita* su instalación, pero antes de todo *su entrada*.

Después de 100 viajes a Prado del Rey y de otros cien toreos, ya me doy por vencido.

Que Dios, algún día, le dé tiempo para intuirme, o por lo menos para enjuiciarme; y que su dolor le sea fecundo.

Hasta aquí llegó, intentando rendir fruto, paralítico y desesperado,

José Val del Omar

31 Documento mecanografiado, 2 de enero de 1968, AVDO.

32 Robles Piquer propuso en 1967 al Ministerio de Información y Turismo el desarrollo de un Laboratorio Audio Visual, que dependería de las direcciones generales de Cultura Popular y Radio TV, véase nota 105, p. 167 en este vol.

33 Se refiere a la máquina Debrie VDO, «Copiadora óptica y contacto a tracciones variables», modificada para sistema Bistandard. Reproducida en *Sin fin*, op. cit., p. 296. VDO presentó el Bistandard-35 a la Asociación Técnica Italiana para la Cinematografía en una conferencia dada en Roma el 25 de febrero de 1966.

Carta a Juan Julio Baena, 10 de abril de 1969[34]

Mi bien estimado amigo:

Atendiendo a tus indicaciones, durante tres o cuatro días, inútilmente intenté reanudar nuestro contacto. Y pasados estos días no hábiles deseo repetirte que me tienes a tu completa disposición a fin de aportar datos a tu criterio.

Yo espero, que una vez documentado sobre el *firme y conjunto* acuerdo oficial tomado por las respectivas Direcciones Generales sobre el establecimiento del LABORATORIO AUDIOVISUAL, encuentres la forma de hacerlo compatible con todos tus otros planes referentes a la ESCUELA que te ha sido confiada.

Por lo que me diste a entender en nuestra última conversación deduzco que por tu práctico profesionalismo encuentras cierta dificultad en centrar, en su justo valor, una *vocación* apasionada; y alimentada con multitud de sacrificios.

Para tu decisión no te pido ningún respeto al pasado. Al público de toros, a la hora de torear, resulta hasta negativo hablarle de la moralidad de sus «fenómenos». El que paga una entrada, quiere ver en el ruedo «parricidas que se arrimen». Y bajo ese mismo juego de tensiones deseo ser juzgado por los jóvenes como experimentador cara a 1970.

Tengo muchas cosas importantes, ya en trance de manifestación palpable y pública. Excuso decirte que están a tu disposición más de doscientos documentos señalizando la autenticidad de mis actuales cultivos.

Agradeciéndote toda la atención que a mi caso prestes, te saluda con respetuoso afecto:

José Val del Omar

[34] Documento mecanografiado, 10 de abril de 1969, Archivo Filmoteca Española, carpeta amarilla nº 44 (Escuela Oficial de Cine), «Val del Omar, Madrid, 1964-1968». Juan Julio Baena era entonces director de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid.

Carta a Santos Beguiristáin, 31 de enero de 1970[35]

Reverendo Padre y recordado hermano en inquietudes:

Después de andar toda mi vida materializando –con las «uñas»– nuevas maneras de comunicar lo inefable; habiendo dado muestras de desvivirme por la UNIDAD; contando en mi labor –mientras yo resbalaba en puertas oficiales– como el mundo al paso de los años, estremecedoramente, fue confirmando la totalidad de mis empeños; viendome ahora incomunicado –ciega y automáticamente rechazado por sistema–, pues nadie ha querido saber nada ni he conseguido hablar con nadie; aún consolándome con mi pensamiento de que *llegar* es morir en el camino sin desertar; en trance de definitivo abandono de ideas de máxima actualidad, paradójicamente portadoras de espectacular economía; clamando al Cielo la esterilidad de todo mi esfuerzo, al tiempo de caer derrumbado por la desesperanza; acordándome de su amable hospitalidad y deseo –que no pude corresponder en aquellos días por la desgracia de quedar mi mujer paralítica después de 9 años ciega–; a manera de TESTAMENTO, deposito en su despacho cuatro carpetas que documentan mi línea de conducta, por si su religiosidad civil tiene la caridad de mirar hacia mi drama, y de facilitar el camino a los jóvenes que vengan y nos sigan en el mismo empeño.

Estrechando y besando su mano, queda de usted atento:

José Val del Omar

35 Documento mecanografiado, 31 de enero de 1971, AVDO. Santos Beguiristáin era entonces asesor religioso del Ministerio de Información y Turismo, puesto que ocupó hasta 1975.

Carta a Santos Beguiristáin, 6 de febrero de 1970[36]

Padre:

Al separarme en la tarde de ayer tuve la impresión de que Usted no veía claro mi pobre caso.

Como aquello puede restar calor a su buena voluntad e incluso dejarle entristecido por la incertidumbre, al no alcanzar la cima donde se vislumbra la lógica de mis acciones, intento acercarle a mi situación.

Amar es (créamelo) ser lo que se ama. Y yo soy, con cerca de 39.000 inyecciones de insulina, 10 años de ceguera total y de parálisis, una criatura cristianamente «re-signada», viviendo de milagro, cara a DIOS, todas las horas en el límite, y que llora muchas veces de alegría por sentir caminar su pensamiento.

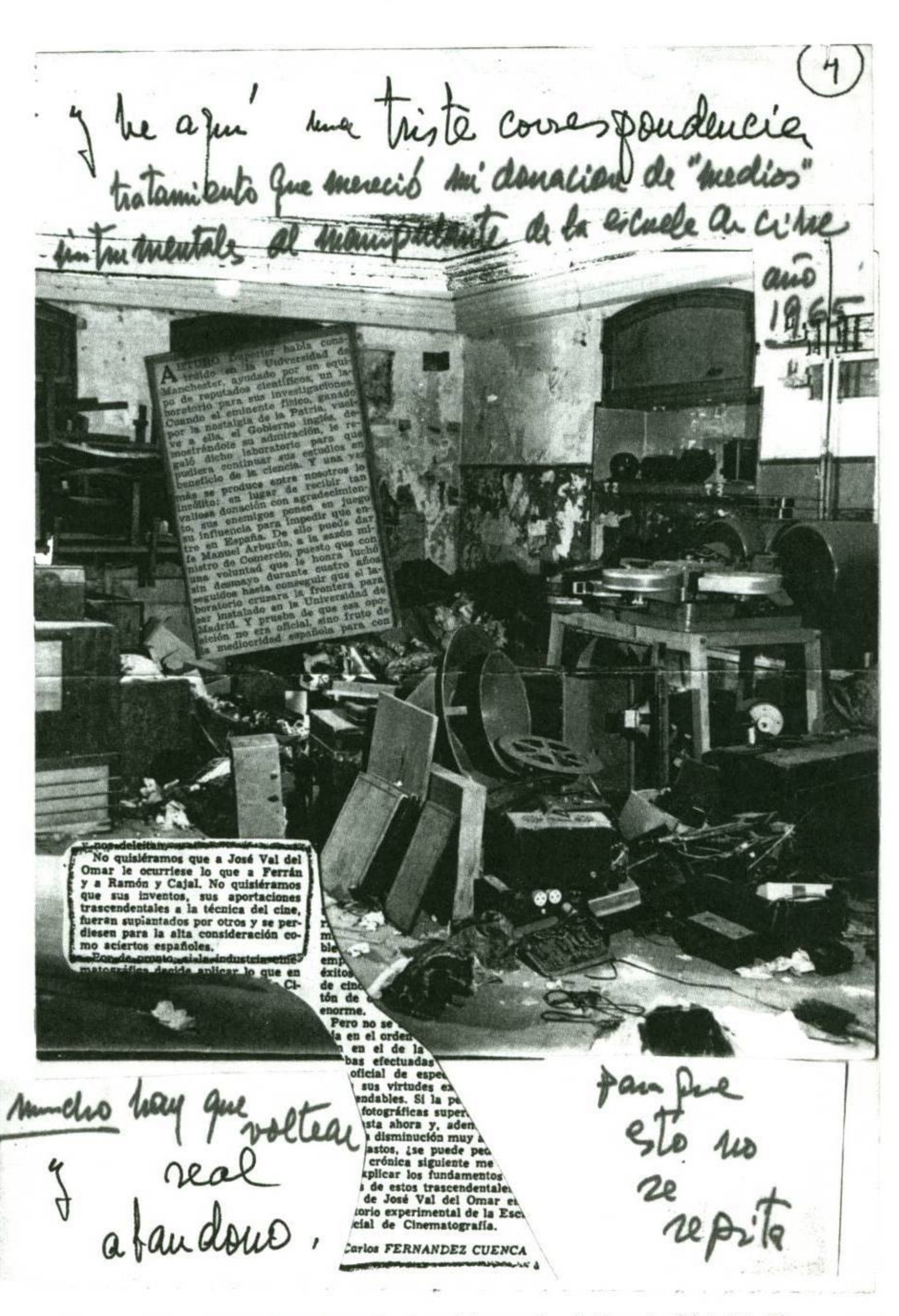
Ya sé que a simple vista soy increíble. Resulto un absurdo y enmarañado personaje lleno de ejes en apariencia contradictorios.

Son tensiones que están reclamando una nueva «coordenada» para la tierna criatura que abre ahora sus ojos a la luz electrónica explosiva, de la información instantánea y simultánea que, como si fuera un ácido, ha disuelto los viejos conceptos de espacio, tiempo, perspectiva y secuencia.

Por esto quizá –sentir la «noosfera» y el «nosotros»,[37] incorporar en mi mismo la «síntesis de contrarios», vivir este invisible, padecido y glorioso drama eléctrico–, sea mi pesar (lo digo no teniendo tiempo para pensarlo mejor), lo que se llama vulgarmente un incordio.

36 Documento mecanografiado, 6 de febrero de 1971, AVDO.

37 Véase la definición de la «Noosfera» que se da en el «vocabulario teilhardiano» de QUINZIO, Sergio, *Qué ha dicho verdaderamente Teilhard de Chardin*. Madrid, Doncel, 1972, p. 160: «El *envolvimiento pensante* humano que recubre la Tierra, formado por toda la actividad espiritual de los hombres. Comienza con los primeros hombres, en el alba del *pensamiento reflejo*, y su densidad no deja de aumentar en función del número de los hombres y la calidad de su pensamiento». Sobre este asunto, véase también TEILHARD DE CHARDIN, Pierre, «La formación de la *Noosfera*» (1947), en *El porvenir del hombre*. Madrid, Taurus, 1962, pp. 191-223.



Collage de VDO sobre el destino de la donación de su laboratorio a la Escuela Oficial de Cine, ca. 1970

Mirando hacia mi situación actual y palpable en esta casa, le expongo esquemáticamente los siguientes datos, que acredito con adjunta documentación.

El 7 de mayo de 1962, siendo ministro Arias Salgado, cedí oficialmente mi Laboratorio de Medios Audiovisuales al Estado (dos millones de pesetas como mínimo) a fin de estimularle al *desarrollo de las técnicas del espectáculo*; zona en la que España puede gozar de autarquía y extensión cultural exterior reclamística [sic], muy beneficiosa a su turismo y comercio.[38]

Todo lo ha intervenido el «diablo» de la «rutina». Como ejemplo de actualidad, hoy está bien visible *la imprevisión* de la estructura funcional del salón AUDITORIO siamés del Palacio de congresos; además de otras cosas cristianamente muy graves en publicidad disparatada. En 1963 una Comisión Oficial de Expertos recomienda el DESARROLLO de mi fórmula «BI-STANDARD». Lo logra con éxito tecnológico intencional. Dicha comisión, en mayo de 1966, lo reconoce después de pruebas exhaustivas. Desde esa fecha, por razones políticas relacionadas con la «tensión» entre la Dirección General y los Exhibidores, con motivo del control de taquilla, esta GRAN BAZA española de reducir a la mitad el costo de las copias de explotación y el gasto de los fletes, se encuentra congelada, no habiéndoseme dado la menor explicación en estos cuatro años.

ROBLES PIQUER propuso al MINISTRO en 1967 un LABORATORIO AUDIO-VISUAL. Yo me interesé en estudiar tal proyecto. Se accedió, en reunión oficial conjunta de los Directores Generales de Cultura Popular y Radio TV, el día 22 de mayo de 1968, al establecimiento de este Laboratorio e-n-t-r-e las dos Escuelas Oficiales con su lógico mal entendimiento (oscuro enfrentamiento).

Las dos lo consideraron enemigo. No se le dotó ni de una silla. No se me pagó nada por Cine en todo el año 69, y por radio se suspendió la pequeña gratificación en el pasado agosto SIN EXPLICACIÓN ALGUNA.

Doy con una gran fórmula para la producción de cintas en color orientadas a la explotación en dos vertientes distribuidoras.

El «INTERMEDIATE» lo propongo en 1967 a TVE.[39] Lo tengo que realizar por mi cuenta y riesgo. Presento la iniciativa en un congreso

38 Se conserva una carta al Ministro de Información y Turismo, del 7 de mayo de 1962, AVDO. VDO dedicó un *collage* a ilustrar el estado lamentable en que acabó este legado, que también propició el artículo de FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, «Cinematografía. Investigaciones y Experiencias», *Mundo*, 15 de enero de 1967, p. 43, que pedía que no le ocurriera a VDO lo mismo que a Ferrán o a Ramón y Cajal. Sobre este *collage* VDO anotó: «Y he aquí la triste correspondencia. Tratamiento que mereció mi donación de *medios* instrumentales al manipulante de la escuela de cine. Año 1965».

39 El Intermediate 16-35 es un formato para televisión, intermedio entre el 16 y el 35 mm, que VDO desarrolló a mediados de los años sesenta. Para una descripción más amplia, véase TRANCHE, *La pantalla abierta*, op. cit., pp. 120-131.

UNIATEC en Bruselas en septiembre de 1968 y el 23 de diciembre de 1969 lo consigo exhibir a los Directivos de TVE.

Ahora consiento no cobrar un céntimo, con tal que se pueda presentar por el Organismo Oficial a la UNIÓN EUROPEA DE RADIODIFUSIÓN Y TELEVISIÓN UER.

Por último, por claras razones de ahorro y eficacia, propongo relacionar los usos de los MEDIOS AUDIOVISUALES, hoy muy mal empleados por los distintos servicios dependientes del Ministerio.

Una asesoría práctica. Un despacho taller auxiliar. La actividad de una persona documentada y con experiencia.

El caso del Palacio Nacional de Congresos y Exposiciones aconseja no sigan cometiéndose estas ausencias de expertos, pues desgraciadamente resultan caras.

Esto es lo que he formulado a la Subdirección General de Cultura Popular y Espectáculos y ahora repito a la DG contestando.

Espero, querido Padre, que me perdonará la involuntaria extensión que he tenido que dar.

Reiterándome ahora en todos los puntos muy meditados y serios que dieron origen a mi carta anterior, le estrecha y besa la mano

José Val del Omar

Carta a Alfredo Timermans, 26 de abril de 1974[40]

Querido amigo:

Como por azar del destino tú has sido testigo de excepción de mi sufrida odisea de tozudo idealista, acudo a tu conciencia en servicio de esa misma Providencia, que de milagro, todavía, nos mantiene vivos. No deseo que por error, tras mi muerte, quede mal sabor de boca a quienes trataron de hacerme bien.

Por lo que estoy percibiendo, hay «notarios» de lo que resbala y se dice, y «biólogos» que, en verdad, perdiendo el reloj, el asiento a la lumbre y hasta el gorro, investigan hasta qué extremo las apariencias falsean los hechos. Y el «rechazo» del señor La Cierva, me hizo pensar –al no disponer en mi caso de tiempo para esclarecimientos–, en un simple rastreo de los más recientes residuos.

Me conoces hace 29 años. Situado en puestos de choque, de forma automática *me has sufrido*; y me has rechazado diplomáticamente. Tal presencia te obliga, como mortal, a hacer memoria, tener caridad y actuar con estricto espíritu de justicia.

En el año 1945, trabajando en Estudios Chamartín, sufriendo las sanciones económicas impuestas por las Naciones Unidas al régimen de Franco, *encontré* una fórmula de economía de material virgen de importación, para la realización de los sonidos cinematográficos. Luego, a los 14 años, y después de 10 reuniones sindicales, se llegó por *unanimidad* a decir que mis ideas eran potables, pues los desarrollos internacionales, en el tiempo transcurrido, las confirmaron *positivas*.

En el año 1957 encontré otra fórmula de economía de materia prima, cinta cinematográfica color, de importación forzosa.

Fuiste tú el primero que supo del Bi-Standard 35. Haciendo uso de tu mano izquierda, que bien me diste de lado como perfecto fun-

[40] Documento mecanografiado, 26 de abril de 1974, AVDO.

cionario de un funcionalismo navegante a su manera. Ahora, a los 19 años, tenemos en las pantallas los Techniscope's que se sustentan en mi principio de fotograma de 2 perforaciones.

A los 10 años, 1967, y tú Administrativo de TVE, asistente al toreo colectivo capitaneado por el tándem Cavila-Ezcurra a propósito del otro grandísimo hallazgo, el sistema Intermediate 16-35, para originales cine-TV, que luego he visto hecho por 9 países, pásale al señor Roselló y demás miembros del Clan.[41]

Si te he referido estas tres muestras de mi *sentido místico de la energía*, de mi dolor por la *materia prima* estéril, es para hacerte recordar que soy hombre por Gracia de Dios con paciencia, con esperanza y fuera de serie.

Tengo a honor adjuntarte algunas fotocopias de valiosos documentos en los que por mi naturaleza lírica he reflejado una autenticidad igual que si vieras brotar mi sangre.

Mis primeras letras a Jato en 1946 y mis últimas –tremendas– letras al ministro Fraga en 1968.

Dios me dio, como me ha dicho Muñoz Alonso, certeras anticipaciones, pero no encontré *tierra* que las aprovechase.

Posiblemente el *retener*, después de haber perdido todo mi laboratorio particular al entregarlo para la fundación del Departamento de los útiles construidos por mis manitas y el *crédito a fondo perdido*, que me otorgó el ministro Fraga para experimentar mi sistema Bi-Standard, sea la causa de que algún mal nacido envidioso y capitaneante [sic] haya puesto en juego mi rebelión.

Condicioné mi experiencia a *contrastarla* –después de los parabienes recibidos por la Comisión Oficial Dictaminadora, compuesta por 10 miembros bien diferentes–, en la *práctica de los cinemas*. La operación política «control de taquillas» indispuso a la Dirección General con los exhibidores y, con éstos ausentes, fui yo quien *pagó el pato*.

No me he lucrado de nada. Esperé y espero que algún día, después de muertos, alguien me dé la razón. Mi material lo perdí entre los sótanos de Montesquinza y la Universitaria. El material que tengo en depósito otorgado por la dirección General se encuentra en un Centro oficial dependiente del Instituto Nacional de Industria.

Querido Alfredo, tú que sabes tanto de las intenciones de las gentecillas, ¿no te parezco digno de que partas una lanza por este moribundo iluso? Ten por seguro que Dios te lo pagará misteriosamente.

El señor La Cierva no me conoce personalmente. Procura por su bien que me conceda unos minutos de diálogo.

Imagínate el brillo incisivo de los ojos de fiera de nuestro Duende frente a las Cibernéticas UNIBAC o IBM comiéndose sus colas.

41 Sobre el Intermediate, véase nota 39, p. 190 de este vol.

Frente a tales cosas en puerta, no vale volver a vestir de pelú chocolate los asientos de los Ateneos de Cultura.

Tú me dirás.

Ahora, recibe un fuertísimo abrazo (por si es el último) de quien nunca te borró de su agenda,

José Val del Omar

Carta a Manuel Fraga Iribarne, 31 de diciembre de 1975[42]

Mi muy estimado amigo:

Desde hace 25 años que fue Vd. a mi «taller de zapatero», «metió los dedos en la llaga» y palpó un inútil «inútil», para mi pretendida «Corporación del Fonema Hispánico», *magnetófono* «atril», «baciyelmo», «adelantado», y para colmo económico, *primero mundial a cuatro pistas...* su intuición y la mía, compenetradas en la zona de transparencias, se estimaron para siempre; y *por su generosa real gana de servir a todo el mundo*, yo recibí casi todo lo que España me proporcionó.

Y es, precisamente, esta rara cualidad personal pública, la que me hace temer por su vida. Me preocupa que su mano izquierda galaica no oculte su envidiable virtud, su amor a España con dos cojones de hombre limpio.

En alguna felicitación por el día de su santo, creo haberle escrito: en el *tiempo* manda Dios y en el *espacio* el Diablo. Y éste es su dramático problema. Conozco su vocación de vivir para trascender, pero *destinado* a servir esta transparencia *en los instantes*; atrapado en la tarea de echar y doblarle el pulso a toda una generación de diablejos-ángeles de vuelo bajo.

Al igual que lo hice hace 13 años, hoy me permito el intento de ayudar a su intuición con mi último alumbramiento: LA CERTEZA DE QUE EXISTE UNA ENERGÍA AMOR PALPABLE HASTA EN LAS PROPIAS PIEDRAS.

Hace 40 años me tocó vivir la hermosa experiencia de *contagiar* a las gentes sencillas de los pueblos españoles, *aquello* que la nobilísima criatura Manuel B. Cossío *entendía* por *«Cultura Difusa»*;[43] y es ahora cuando mis experiencias Láser, me han hecho penetrar en la *extensión*

[42] Documento mecanografiado, 31 de diciembre de 1975, AVDO.

[43] Sobre la «cultura difusa» véase nota 72, pp. 67 de este vol.

de la ley electro-magnética de la cohesión molecular; que a mi juicio corporiza la *innata querencia a la Unicidad de una energía que se extiende por las sangres, convertida en Cohesión-Amor.*

Mi muy estimado amigo:

¿Por qué no acudir a esa *primigenia esencia*, a esa certera *raíz* de nuestro humanismo más rabioso y libre?

¿Por qué no aconseja a sus compañeros en Educación e Información un meditar sobre el emplazamiento más propio *para ese eje-centro de la «Cultura de la Sangre»*;[44] que a mi juicio hoy se encuentra *entre* estos dos departamentos?

Invíteles: QUE SE FIJEN EN AQUELLA ACTIVIDAD CON QUE NO SE EMPUJA NI ENJAULA A NADIE, como desgraciadamente suele ocurrir con las razonables tecnologías de persuasión donde se manipula un alto porcentaje de cartón y trampa.

Anímeles a informar y educar acudiendo al eficaz estímulo de la elección genuina y más querida: EL ACTO luminoso y elemental de SEMBRAR BUENOS APETITOS; y créame que hay muchos jóvenes soñando actuar en legión libre.

Crea en el alto y profundo egoísmo español de su creyente:

José Val del Omar

[44] Sobre la «cultura de la sangre», véase nota 24, p. 31 de este vol.

Carta a Ramón Cercós, 22 de octubre de 1976[45]

Mi estimado amigo:

El pasado 20 de septiembre visité a Vd. con motivo de aportar una nueva tecnología española al XII Congreso de la UNIATEC en Moscú, donde había sido especialmente invitado por su presidente, mi buen amigo el ingeniero André Coutant; pero la enfermedad de mi esposa impidió mi proyecto de ir para ofrecer con mi pequeño artefacto una contundente ilustración práctica de nuestro hallazgo, aunque al menos la comunicación práctica, digo, documental, oficial, fue hecha efectiva oportunamente.

Durante la serena conversación que mantuvimos, recuerde que le manifesté mi sorpresa al encontrar en Vd. a una autoridad dispuesta a penetrar en los dramáticos motivos que desintegran la vocación investigadora en nuestro país. Y es el presentimiento de estimarle capaz de echarme una mano, lo que me decide a informarle de condicionamiento y disposición, en beneficio de los que nos sigan.

La Providencia me dotó de alas para vuelos de envergadura, me privó de rutinas para tomas de tierra. Medio siglo trabajando y sacrificando a los míos por pura voluntad de futuro, ya me define como un iluso integral. Yo sé quién soy porque sé bien quién quiero ser,[46] como decía nuestro D. Quijote; pero no lo hubiera sabido nunca de no haber sido bien estimado el perfil de mi voz propia en el campo internacional, que es, precisamente, donde lo genuino se destaca [...].

¿Qué pretendo de Vd.? Que recoja el espíritu del proyecto desatendido hace 14 años, cuyo documento adjunto. Que lo considere actual, pues me mantengo en el mismo deseo de entrega de cuantos útiles poseo en mi estudio –con un valor estimable en cinco millones de

45 Documento mecanografiado, 22 de octubre de 1976, AVDO. Cercós era entonces subdirector general de Promoción Cinematográfica.

46 Esta cita y un amplio comentario, en UNAMUNO, *Vida de don Quijote y Sancho*, op. cit., I-V, p. 50.

pesetas– para estimular el funcionamiento de una Unidad que beneficie la promoción cinematográfica al facilitar un servicio interdisciplinario de *cohesión-picto-lumínica-audio-tactil* al alcance de todos los productores españoles, sean profesionales, diplomados o *amateurs*, como factor necesario de una permanente innovación en sus actividades artístico-industriales. Pues estimo que, junto a la filmoteca, asiento tradicional indispensable a cualquier despegue ambicioso, debe coexistir el taller con permanente vocación anticipadora del futuro, donde las investigaciones y las experiencias sean conceptos superados por una práctica creadora urgente.

A modo de credenciales mínimas, me permito adjuntarle una carpeta con variados documentos. Aparte de ello, tengo y pongo a su completa disposición una documentación exhaustiva, increíble, pero palpable, que le podrá aclarar cualquier extremo de mis relaciones con ese Ministerio.

Repitiéndole mi confianza, le saluda atentamente:

José Val del Omar

Carta a Daniel y Ramiro Aragonés, 23 de febrero de 1977[47]

Mis estimados y recordados amigos:

No sé por qué, en estos días, con independencia de otras preocupaciones más lógicas y concretas, he estado pensando en la vida sacrificada de ustedes, aún consiguiendo levantar; es verdad, un imperio en esta industria española.

Me he acordado de la reducción de grano en las emulsiones, en el formato que hace 20 años registré en el nombre de Bi-Standard 35, en las copias 70 mm, en el Intermediate (super 16) que realicé de cara a cierta ganancia de calidad y unificación de tracciones, y en este factor dinámico del tiempo que transcurre.

Por si [en] ustedes anda bullendo alguna idea de aporte innovador, me permito adjuntarles lo publicado en pocos renglones, en el año 1957, por la revista del Ministerio, *Productividad industrial*, y en una contribución al Salón de la Técnica de Torino en el mismo año.

Ahora, podría tratarse de extender el formado 2Pi, con fines de aportar al Salón Cinematográfico algo de que carece el medio televisivo, con su pequeña y concreta pantalla: un desbordamiento apanorámico espectacular, por las paredes, el techo y la muchedumbre de la sala.

Deben ustedes saber, que aprovechando la Unidad de sincronismo, en la cabina de la sala del Festival de Cannes, en 1961 pasé *Fuego en Castilla* con dos bandas de imagen (pantalla y sala), obteniendo la mención técnica.

Si ustedes estiman que algo de esto puede ser hoy posible y rentable, dado de que disponen del canon 2Pi, yo por mi parte ofrecería una obra extraordinaria que terminó en TECNISCOPE (medio metraje orientado a hacer efecto en el mundo árabe) (tener protección turís-

47 Documento mecanografiado, 23 de febrero de 1977, AVDO.

tica) (y un conjunto de efectos técnico-poéticos Láser y *Ciclotactiles* originales).

Por otra parte, cuento en firme con la posibilidad de que la Empresa Nacional de Óptica (INI) produzca y aporte, en serie, el prisma de gran resistencia anticalórica que es necesario para obtener esta doble proyección concéntrica, partiendo de una sola banda en intermitencia Standard.

Queridos amigos trabajadores y luchadores, como verán, mantengo a los 72 años ganas y hasta posibilidades de un estimable aporte, capaz de convertirse hoy en algo sobresaliente y práctico; y mucho me alegraría que ustedes decidieran echarme una mano.

Agradeciéndoles sus noticias, les saluda con afecto

José Val del Omar

Carta a Adolfo Suárez, 8 de marzo de 1977[48]

Carta transparente al experto televisivo Adolfo Suárez, dirigida por el investigador José Val del Omar proponiéndole la real democratización de la RTVE

Excelentísimo Señor y estimado amigo:

A mi criterio, la persona presidente Suárez, está dando muestras de ser el más entrenado y aprovechado *experto en neuroconducción pública televisiva.*

Ello me anima a ofrecerle mi fórmula, que en sus manos puede convertirse en magistral lección de *tecnología democrática.*

Confluyen en su persona tres circunstancias que hacen posible el suceso:

JUVENTUD, pueblerina, audaz, ponderada.

CONOCIMIENTO, *tactil*, previo al terreno que pisa.

PODER, acreditado al mantener la iniciativa, gracias a su permanente capacidad de afrentación [sic] política.

Sus años de actuación «a tiempo real», como uno de los responsables del primer programa de TVE, engranado en los obligados soliloquios de un sistema monodireccional autoritario, le han proporcionado conocimiento de lo que a estas alturas, NO PUEDE SEGUIRSE HACIENDO.

Su EXPERIENCIA, sabe muy bien, que RTVE es el supremo medio, inductor, sugestivo, alucinante, administrador, ejecutivo, responsable, número uno de la formación, deformación y actos reflejos miméticos

48 Documento mecanografiado, 8 de marzo de 1977, AVDO. Adolfo Suárez fue director general de Televisión Española entre 1969 a 1973. En julio de 1976, el Rey Juan Carlos I le encargó la formación del segundo gobierno de su reinado, y el 15 de junio del año siguiente fue elegido primer presidente del Gobierno de la nueva democracia española. Esta carta se sitúa, por tanto, unos meses antes de las primeras elecciones democráticas que ganaría Suárez.

irresponsables, que en los próximos meses ejecuten más de 20 millones de españoles.

Tal MEDIO, que en concepto mcluhano nos masajea, en forma «subliminal» y sin proponérselo, nos *graba, clava,* y hasta nos *cristaliza y convierte*... en el cuerpo mismo de su *mensaje*.

¿No observa USTED como la Prensa lo está, tímidamente, barruntando?

Pasado el Referéndum, y muy presente la saturación –por manipulación lógica humana, en esos días–, tal mal-estar (pese al señor Ansón) se contagiará a la llamada Opinión Pública; estimulándola a la *no tolerancia de viejas mañas y rutinas*; que tan afincadas andan entre los tecnólogos... conservadores de la hoy cerrada inmueble [sic] RADIOTELEVISIÓN española.

Aquí, unos datos que afirman nuestro discurrir:

Primero. Pío XII ya afirmaba: «las nuevas técnicas de sonido e imagen ya cercan el ejercicio espontáneo del libre albedrío, en la esfera individual y en la social, ejerciendo una coacción casi física» [...].[49]

Segundo. Cuando usted tenía 3 añitos,[50] llevé a su pueblo un Museo de Pinturas (pequeño conjunto de reproducciones del Prado) y fue un pastor, pura entraña y con sola cultura de Sangre, quien al obligarme con su *entusiasmo* a construir pinceles y seleccionar colores de tierras, me estampó *la gran lección previa*. Tal criatura no tenía gana de que le pusiéramos el «babero de come y calla». *Su apetito era protagonizar*: pintar algo propio, antes que admirar lo ajeno. Lo mismo, lo mismo que hoy, nuestro pueblo viejo cruzado de culturas demanda.

Tercero. Hace unas semanas, leí de un autorizadísimo experto esta afirmación: «Los españoles no están acostumbrados a manifestar su opinión». «Todos los Grupos políticos necesitarán, cada vez más, conocer la opinión individual».

¿Tales afirmaciones no le hacen a USTED pensar en la necesidad de INVENTAR *sondeos sin preguntas*? Sin empujarles a que *reculen* ante el cerrojo... «subliminal» de la pregunta? ¿No le hace todo sospechar de un posible desconocimiento real de las vivas y certeras apetencias populares? ¿No cree usted que antes de la voz partida, domesticada

49 Cita procedente de ARIAS SALGADO, «El señor Arias Salgado clausuró el Consejo Nacional y Regional de Prensa», *ABC*, 16 de diciembre de 1955, p. 19. Algunas de las frases que VDO atribuye a Pío XII, en realidad son de Arias Salgado, o referencias indirectas a otros autores.

50 Resulta sorprendente comprobar que esta historia que relata aquí tuvo lugar (como señaló en «[Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas]», p. 33 de este vol.) precisamente en Cebreros (Ávila): el mismo pueblo donde nació Adolfo Suárez el 25 de septiembre de 1932. Sin embargo, el único viaje a Cebreros al que pudo asistir VDO, que se menciona en las memorias del Patronato de Misiones, es el que tuvo lugar del 13 al 16 de noviembre de 1932, véase nota 27, p. 33 de este vol. Cabe la posibilidad de que VDO se equivocara en cuanto a la edad de Suárez, o que se tratara de otro viaje del que no queda noticia.

y encasillada de los Grupos, es conveniente descubrir y comunicar el espontáneo brote de *la energía prima de los individuos libres*? [...].

El descreído español sólo puede informarse acudiendo a su propia *tactilidad*, reconociendo y oyéndose su voz semejante, vislumbrando por propia iniciativa, indagando en el espejo de los descreídos.

En el futuro inmediato será positivo enseñarle a meter los dedos en la llaga, en sus llagas, que las palpe, le duelan y las reconozca; y que haga luego lo que le venga en gana; aquello que le salga de sus profundos adentros.

POLÍTICA y TELEVISIÓN, hoy precisan el experto *tactil* [...].

Por ello, Señor Presidente, su entrenamiento televisivo nos ofrece un buen augurio. Hoy el mundo vive el drama de la mutación electrónica; y sé muy bien que cualquier otro político, ignorante y temeroso de las lógicas sorpresas en un terreno tan veloz y complejo, terminaría tirando al cesto la siguiente iniciativa:

PROPUESTA CONCRETA AL EXPERTO TELEVISIVO ADOLFO SUÁREZ

Es hora de encontrar equilibrios cibernéticos y operar sin miedos. Sé que la palabra «teleclub» está algo desacreditada por pasiva, pero como quiere decir «reunión a distancia», sugiero a USTED convocar al *pueblo español* a la participación, como real protagonista de un TELECLUB ACTIVO, que utilice la Televisión y la Radio conjuntas en todo el territorio nacional.

Ello puede lograrse operando TVE en acuerdo dia-fónico con los ciento y pico de terminales radiofónicas, de las radioestaciones emisoras, que en forma *abierta*, *radial*, *descentralizada*, cooperan en su independencia de criterio, en diagonal dialéctica, a convertir el *soliloquio* en *coloquio*; esculpiendo, a golpe de diferencias, la UNIDAD del criterio colectivo que nos va a ser muy necesaria en los tiempos que vienen.

Lo mismo que a cualquier clase de autocrítica, la prejuzgamos sin vigor y amasada (pues hasta la misma caligrafía le anula el interés y la convierte en dudosa), al diálogo que nace y se emite desde la misma estación, le falta su más actual garra democrática: el latido entre [sic]; pues sigue siendo un soliloquio plástico y no un pálpito coloquial; cosa que ya empezará a ser censurada en el experimento de CBS en USA.

Existe una verdad oculta bajo el antifaz de las palabras y ademanes, y es necesario que los españoles acierten a descubrirlas en los movimientos espontáneos, libres, inconscientes, palpables en los fonemas y fotogramas de sus semejantes.

El imperio de la única ventana invasora de todos los hogares de España, debe someterse al juicio de los televidentes, a quienes se les debe permitir su reacción pública, simultánea, a tiempo real; y también diferida, para ser rumiada en provecho colectivo.

A esta misma VENTANA, debe facilitarse el acceso de IMÁGENES ELEMENTALES, portadoras de la más noble y joven intencionalidad. Más

que fotogramas atentos a descubrir estéticas o técnicas de rutina, oscilogramas emocionales de sus querencias; que aunque sean transferidas por minicámaras con baja calidad óptica, aporten juventud, asombro, descubrimiento, el fenómeno humano de lo que hoy estremece a los jóvenes, con poder de encenderlos para que, por temperatura, se alumbren el FUTURO.

Señor Presidente: bien se percibe que USTED sabe de INTERVALOS. Pero, seguramente, ignora que, PARADÓJICAMENTE, la denuncia de las comunicaciones unidireccionales y la propuesta DEL CANAL DE LA REACCIÓN PÚBLICA fue hecha en España, oficialmente, hace 33 años; así como presentada en la primera conferencia mundial de expertos Cine-Televisión de la UNESCO, donde facilitamos al genial McLuhan el *slogan* más desconcertante y celebrado: «La TELEVISIÓN ES *TACTIL*».[51]

Pienso que tiene usted ante sí una tarea seria y difícil: sacar a nuestros hermanos del paternalista limbo, acondicionado con callejones sin salida… y que *toquen fondo* entre dificultades, pero yo CREO en su *tactilidad* y en la energía prima de España.

Con todo respeto y confianza queda de USTED atento

José Val del Omar

[51] En la Reunión UNESCO Cine-TV, Tánger, 22 de septiembre de 1955, VDO presentó «La diafonía y las razones de su existencia en Televisión» y la «Teoría de la *visión tactil*», en *Sin fin*, op. cit., pp. 116-121. Sobre la televisión como medio táctil, véase McLUHAN, *El medio es el masaje*, op. cit., p. 125.

Carta a Pío Cabanillas, 23 de septiembre de 1977[52]

Distinguido amigo:

Me presento a Vd. y acredito mi conducta en actos transcurridos en tiempos bien diferentes.

1932. A pesar de mi formación religiosa, el Presidente de la Institución Libre de Enseñanza, primer ciudadano de honor de la República, Manuel Bartolomé Cossío, me eligió para abrir camino a su obra más acariciada: las primeras misiones populares de cultura difusa; llegando a los rincones más apartados de España y conviviendo cuatro años con las criaturas más humildes. Ellas fueron las que *me misionaron* y emotivamente *me convirtieron* en lo que soy.

1955. Protagonicé la paradoja de que un país en dictadura, oficialmente propusiera, en la primera reunión mundial de expertos INE-TV convocada por la UNESCO en África, frente a la comunicación direccional irreversible autoritaria y no diagonal, la tecnología Diáfono del canal de la «reacción pública»;[53] presentado en patente española acreditada once años antes, y exhibiendo su demostración práctica muy aplaudida en la sesión de la Sala de Cultura.

1962. El actual Ministro de Cultura recordará, tuvo en sus manos el texto –cuya fotocopia le adjunto– que reflejaba la cesión de cuanto yo había creado, acreditado y poseía, en plenitud de derecho, con el fin de estimular el fomento de los medios tecnológicos con los que poder combatir en igualdad de «armamento espectacular», «*la contaminación*», en aquel «limbo» que nos habían «acondicionado».

Ministro: Vd. sabe muy bien que toda Obra de Creación queda abierta, que la mayoría de las opiniones solicitadas a destacadas

52 Documento mecanografiado, 23 de septiembre de 1977, AVDO. Pío Cabanillas era entonces ministro de Cultura. Había sido ministro de Información y Turismo en el gobierno de Carlos Arias Navarro (1974).

53 Alusión al sistema de diafonía para televisión, que ha explicado, por ejemplo, en «Vivencia de apoyo mutuo», en este vol., p. 72.

personalidades «se anduvieron por las ramas» y que, incluso Vd. mismo, al nombrar algunos de sus directos ejecutivos, no ha podido hacer otra cosa que intuitivamente afirmar, un poco más, la Razón de SER del instrumento estatal al amparo de la cultura.

¿Quién soy yo? Un analfabeto con cultura de la Sangre, que pretende –después de sufrir muchísimos años la carencia de un real amparo público efectivo hacia actividades de religiosidad civil, declaradas malditas y expulsadas por la organización de la Economía de Consumo– quede biológicamente bien plantado el organismo que sirva a los que nos sigan.

Entiendo que el presidente Suárez –joven experto en neuroconducción pública *tactil* televisiva–, le ha confiado reemplazar la *información Gubernamental*, por instrumento, casi automático, que facilite la *Intercomunicación Popular*; y tal cosa trae problemas muy originales.

¿CONFUSIÓN?

Sí. He visto generalizada la *confusión* ante el vocablo cultura. Vivimos unos días de acelerada mutación bioelelectrónica, donde se busca el grito a tiempo real; y donde *las letras* confinan, marchitan y disecan la verdad de lo espontáneo.

La primera atención será para no confundir *Civilización* con *Cultura*.[54]

La Civilización en que nos encontramos sumergidos está constituida por unos procesos que nos circundan y obligan.

En cambio, *en nuestro interior* reside el elemento molecular y genuino de nuestra Cultura.

Para la mayoría, anegada en el medio, no existe intimidad, reflexión ni meditación válida; el yo cultural vive aplastado y padece la agresividad de la circunstancia.

Para los 36 millones de españoles que hemos vivido durante tantos años acorralados en un «limbo acondicionado con callejones sin salida», y sin voz ni voto que nos mantuvieran *activos* y *presentes*, es lógico que sea la *civilización* del bienestar en la circunstancia lo único tenido en cuenta. Existe una frase muy expresiva. ¡Que Vd. lo *pase* bien!

Con excepción poética, todos los intelectuales y letrados ilustres consultados –e incluso Vd. mismo, respetuosamente–, no llegaron a aislar y desnudar la esencial *molécula motriz*: aquella que nos enciende el *entusiasmo* por ser *trascendentes*.

54 Sobre esta distinción, véase UNAMUNO, «Civilización y cultura», en *La dignidad humana*, op. cit., pp. 45-55.

Carta a Pío Cabanillas, 23 de septiembre de 1977

CULTURAS

Sí. Se pueden identificar tantas culturas como huellas dactilares existen. Cada *Ser humano-divino*, ha de rendir Culto a la Unidad, cultivando su propia cultura.

Estas *bioculutras esenciales* residen en el caudal de nuestras sangres. Son analfabetas y *tactiles*. Se comunican por impulsos sintácticos. Entran y salen por las yemas de los dedos extendidos en todos los circuitos de percepción y de emisión imaginables. Y podríamos decir que ante la *perversión* y *prostitución de los medios*, hasta ahora utilizados por cauce consciente, nuestras culturas están intuyendo *un lenguaje en los temblores*.[55]

Ante el espejo

Un día vi cómo la Segunda República –que había venido sola– se perdía en manos de intelectuales y letrados ilustres por no habérsele abierto el camino a los genuinos pulsos del pueblo. A las sangres más oxigenadas.

Ahora, a los 40 años, por joven real gana, nos están ofreciendo un fruto superior; pero a pesar de tantos años en barbecho, con la tierra tan bien predispuesta, como se ha visto en las pasadas elecciones, los nombrados representantes no aciertan a dominar con su mirada el complejo de las circunstancias, *de tiempo-espacio curvo en que nos ha metido el circuito eléctrico*, que *nos envuelve*;[56] y en forma ciega y terca pretenden que subamos al tren de *una civilización ya quemada* y *agonizante*.

El español Miguel de Unamuno, ya en 1911 nos decía: «Aquello mismo que nos hace menos aptos para el tipo de civilización que hoy priva, acaso, eso mismo nos condicione para la civilización de mañana».[57] (La civilización industrial alcanzó en algunos países su plenitud *mecánica*, pero el circuito eléctrico la ha desbancado; y al *anular* los viejos conceptos de espacio, tiempo, perspectiva y secuencia, nos ofrece, *en lo esférico*, el espacio-tiempo curvo del campo simultáneo; tan intuido por nuestra *mística*).[58]

Rindamos, pues, Culto, cultivando nuestras Culturas, humildes y decantadas. Clarividentes campos del entusiasmo creador de los reales y palpables milagros.

55 En «La cultura del cassette (con dos SS y dos TT)», conferencia pronunciada en el Club Pueblo (documento mecanografiado, noviembre de 1970, AVDO), ecribía: «*El temblor* de que yo hablo, no es otra cosa que la presencia dual de contrarios en unidad, donde lo más opuesto se conjuga y armoniza».

56 VDO pudo tomar esta idea del capítulo «Sobre la curvatura del espacio-tiempo», en CUNY, *Albert Einstein y la relatividad*, op. cit., pp. 117-122. Como otras veces, relaciona nociones físicas con la tecnología de los medios: el «circuito eléctrico» como «una prolongación del sistema nervioso central», que «modifica nuestra manera de pensar y de actuar», del que habla MCLUHAN, *El medio es el masaje*, op. cit., p. 41.

57 UNAMUNO, *Vida de don Quijote y Sancho*, op. cit., II-LXVII, p. 308. El libro es, en realidad, de 1905.

58 MCLUHAN, *El medio es el masaje*, op. cit., p. 114, pensaba que el «circuito eléctrico da una dimensión mítica a nuestros actos individuales y grupales ordinario. Nuestra tecnología nos obliga a vivir míticamente», y añadía: «Los jóvenes están buscando [...] *una participación mística*». Subrayado VDO.

Considero, en concreto, que la *Misión del Ministerio de Cultura es previa, preferente y principalísima para el nuevo orden que se pretende estabilizar y virtualizar en España.*

Y un buen servidor de tal instrumento será aquel táctico que *facilite la intercomunicación humana, más íntima y libre, del tesoro de nuestras diferencias, valiéndose de la conmoción espectacular que nos encienda y aprojime.*

Créame Ministro. Ni los altos intelectuales de las letras, ni los consagrados artistas, ni los conformados festivaleros actuales, pueden suministrarle «el agua de los abismos»[59] que Vd. precisa. A unos y otros los veo andarse por las ramas, referirse a las fachadas de los segundos pisos de un *inmueble* nada instrumental; y no al *Latido: entraña-subsuelo y firmamento, que espacie el ámbito de nuestro Duende y engendre una cibernética estructura.*

Creo, sinceramente, que Vd. se encuentra ante la gran Obra de su vida; y está obligado a ser genuino; realizándola de cara no sólo a los vivos, sino también de cara a los muertos y a los que todavía no nacieron.

Hace unos años perseguí el fenómeno de un humilde escultor orensano que regresó (de trabajar en piedra) al dulce *acariño*[60] de la lama de las *congostras*. El chirrear del eje de la carrera y la zanfona le animaban a ser propio, o sea Genial.

Pienso, ¿por qué en esta ocasión decisiva, no le imita?... Ponga sus manos a la obra de modelo elemental del Barro. Inmediatamente sentirá que la *savia* es *sabia*. La clarividencia, un fluido que asciende del humilde instinto.

Piense: que en la masa de la sangre habita la Cultura Esencial. Aquella misteriosa experiencia vital esculpida por el fuego de las conmociones; que nos hace escarmentar y ciegamente intuir, las sabias vivencias *que, a todas horas, nos están regulando la conducta.*

La educación, la ciencia, el arte, la tecnología, el instinto político, *la civilización entera son subproductos de nuestras culturas.*

Como creador del *Departamento servidor de creadores libres en pensar*, le ha tocado en suerte manipular factores, ordenar «medios», *habilitar posibilidades,* y tal empeño en un hombre eminentemente táctico como Vd., obliga a mucho; cuando menos a *ceder en tanto a la trascendencia.* A prestar oídos a los poéticos *presentimientos confirmados y a las poéticas intuiciones sugeridas.*

A Federico García Lorca le oí decir: «nuestra Cultura es de sangre»,[61] su portador es nuestro duende. El mismo que ve a «Dios

59 UNAMUNO, Miguel, «No busques luz, mi corazón, sino agua», *Poesías* (1907), en *Antología poética*. Madrid, Escorial, 1942, p. 89.

60 Sobre este término, véase la nota 73, p. 251 de este vol.

61 Sobre la «cultura de la sangre» véase nota 24, p. 31 de este vol.

entre los pucheros»,[62] ama «como único ejercicio»,[63] y sabe dónde está la fuente
«aunque es de noche».[64]

Mi otro paisano, Ganivet (que nació precisamente en la casa donde yo nací) dejó escrito: «Al español sólo le interesa la ciencia de los fines».[65]

Y su amigo Unamuno también pensaba: «Nos une aquello que tenemos de nuestras madres».[66] «No busques luz sino el agua de los abismos».[67]

Pierre Schaeffer, *músico*, *matemático*, *humanista* y *técnico*, director de investigaciones de la Radio Televisión Francesa, ante la crisis actual afirma: «El cambio, *la mutación necesaria* no vendrá de la ciencia, ni de ninguna otra psicología, sino de *una contagiosa actividad interior*» [...].[68]

En el régimen pasado, yo fui un intruso intentando marchar a contracorriente. Un molesto y maldito «anti-ambiente» al que se le descartaba con facilidad,[69] colocándole el sambenito de rojo, idealista y desquiciado; precisamente por su religioso respeto a la Energía; en una sociedad confiada a la aceleración del despilfarro.

Recuerdo que, con mi compañero Luis Cernuda, inauguré el Primer Museo del Pueblo, y en aquel quicio, precisamente en Cebreros, recibí de un pastor la primera gran lección de Cultura: *la exigencia de un protagonismo*.[70]

Juan Esterlich, un día, siendo ejecutivo de la UNESCO, sintió orgullo por la resonancia de la aportación española a la tecnología democrática, en la primera conferencia mundial de expertos de Cine-TV.

62 Sobre esta expresión véase nota 30, p. 106 de este vol.

63 «Que ya sólo en amar es mi ejercicio», JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual*, en *PC*, op. cit., p. 23.

64 JUAN DE LA CRUZ, *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*, en *PC*, op. cit., p. 37.

65 Véase nota 101, en p. 165 de este vol.

66 Cita libre de UNAMUNO, *Vida de don Quijote y Sancho*, op. cit., II-LVII, p. 312: «Las muchedumbres son femeninas. Juntad a los hombres y tened por cierto que es lo femenino de ellos, lo que tienen de sus madres, lo que los junta».

67 «No busques luz, mi corazón, sino agua / de los abismos, y allí hallarás la fragua de las visiones del amor eterno»; «No busques luz, mi corazón, sino agua», UNAMUNO, *Antología poética*, op. cit., p. 89.

68 No ha sido posible localizar esta referencia. Sin embargo, resulta interesante la mención a Schaeffer, padre de la «música concreta», movimiento que interesó mucho a VDO, y aplicó en la banda sonora de *Fuego en Castilla*, realizada a base de ruidos de procedencias diversas, y no de música convencional. Estas ideas fueron difundidas por el propio SCHAEFFER, Pierre, *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.

69 VDO se había definido públicamente como un «antiambiente» en: «La cultura del cassette (con dos SS y dos TT)», conferencia pronunciada en el Club Pueblo, documento mecanografiado, noviembre de 1970, AVDO. En su ejemplar de MCLUHAN, *El medio es el masaje*, VDO destacó: «*El profesionalismo es ambiental.* El amateurismo es antiambiental. El profesionalismo funde al individuo en patrones del ambiente total. El amateurismo procura desarrollar la conciencia total del individuo y su percepción crítica de las normas fundamentales de la sociedad». VDO fue toda su vida, en este sentido, un *amateur*.

70 Véase el relato completo de este suceso en «[Manuel Bartolomé Cossío y las Misiones Pedagógicas]», en este vol., pp. 33-34.

Y ahora soy yo quien se honra al poder decir que *me anticipé 15 años* –como puede comprobarse con el documento que adjunto, con mi intento de donación de medios espectaculares para la Creación y Difusión de la Cultura– *a la intencionalidad que hoy inspira a su Departamento.*

Por último, deseo renovarle a Vd. el ofrecimiento que hice en el año 62. Durante este último tiempo en solitario levanté el *Taller-estudio PLAT*, en servicio de una articulación de medios mixtos espectaculares, en fusión picto-lumínica-audio-táctil, situado en Isla de Arosa, 6, Madrid-35. Teléfono 738 20 44.

Creyendo serle útil en su indudable empeño en hacerlo bien, y esperando me dé Vd. la ocasión de estrechar su mano, le queda atento:

José Val del Omar

[El piloto de avión...][71]

El piloto de avión sabe muy bien que lo más peligroso es hacer caso a aquella cariñosa recomendación que un día le hizo su madre: «Hijo mío, vuela bajo y despacito».

Igualmente hay ideas que no pueden desarrollarse, diariamente obstaculizadas. Los lanzamientos sólo disponen de un tiempo para ponerse en órbita.

Si las cosas se detienen se desploman y las operaciones fracasan.

La verdadera trascendencia de todas mis proposiciones, su necesidad de serio estudio por su posible complicación y complejidad, fue la causa de su permanente aplazamiento.

Aplazar una cosa que en un instante es oportuna, es tanto como esterilizarla. El ejecutivo administra el tiempo y puede destruir muchos éxitos.

Entre las servidumbres del ejecutivo creo que está el *no destruir* aplazando indefinidamente.

Cuando se *cree activamente* (fe, más que creer en lo que no vimos, es creer en lo que no vemos), debe el ejecutivo aportar aquella energía responsable, intervenir en aquella prometedora... *combustión*.

71 Documento manuscrito, s. f., AVDO.

CAPÍTULO IV

Los elementales

Después de unos años de experiencias radiofónicas y de experimentación con el sonido, Val del Omar volvió al cine a comienzos de los años cincuenta. En 1953 comenzó a rodar *Aguaespejo Granadino,* y en 1957 *Fuego en Castilla*. Éstas son sus dos obras fundamentales, que terminó por denominar *elementales.* Con este término aludía a su temática relacionada con los elementos de la naturaleza, pero también a su carácter «primigenio». Existe un guión inédito de Val del Omar, titulado *Trágame nube*, que puede ilustrar brevemente esta cuestión.[1] Antes de comenzar propiamente el guión, Val del Omar incluyó una breve sección titulada «Elección del camino», donde se planteaba las distintas opciones que se le presentaban: realizar «un simple documental de reportaje»; una película cultural que enseñara «las bondades y plástica belleza del vuelo sin motor»; una película didáctica...; o, por último, «el camino de ir directamente a la entraña de la cuestión: a la raíz humana del vuelo y a la interpretación española de su trascendencia emocional, política y religiosa. Este último es el camino más difícil, pero más auténtico, del que no podíamos desertar de ninguna forma».[2] Esta apuesta por la opción poética, que pretende ir a la raíz de las cosas antes que a su documentación puramente externa, podría definir la diferencia entre los *elementales* y el documental convencional.

Los dos primeros *elementales*, sobre Andalucía y Castilla, tratan del agua y el fuego, como dos elementos antitéticos, y así los explica Val

1 *Trágame nube*, guión manuscrito, AVDO. En otras versiones se tituló *Escuela de ángeles*. En el prólogo se menciona que es un encargo de la Vicesecretaría de Educación Popular, vigente entre 1941-1945, así que debe fecharse en estos años.

2 Ibíd., p. 4. La preocupación por el vuelo y la ingravidez que se observa en VDO fue una constante en la historia de las vanguardias: desde el *Letatlin*, la bicicleta voladora que diseñó Vladimir Tatlin, hasta los libros sobre la fabricación de aeroplanos de Le Corbusier. Sobre esta cuestión, véase GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, «La revolución está en el aire», en RODCHENKO, Alexander y STEPANOVA, Varvara, *Soviet aviation*. Madrid, Lampreave, 2009.

del Omar en algunos de los textos aquí publicados. Ambos recogen el planteamiento de *El mensaje diafónico de Granada*, una pieza sonora concebida en forma de Auto Sacramental Invisible, que Val del Omar presentó en el Instituto de Cultura Hispánica en 1952.[3] Aunque la falta de espacio impide publicar este guión completo, las menciones en las notas permiten mostrar las muchas coincidencias con las películas posteriores del autor.

A los dos primeros *elementales* sobre Granada y Castilla siguió un tercero sobre el barro titulado *Acariño Galaico*, que rodó en 1961, pero que nunca llegó a montar. Val del Omar trató de acometer al menos en dos ocasiones –a comienzo de los años sesenta; y cuando se le ofreció la ocasión de presentarlo en el Centro Pompidou de París en 1981– pero las dos veces lo dejó sin finalizar. De la dificultad de la realización de este *elemental*, habló el propio Val del Omar en una cinta de casete que recoge conversaciones con su mujer: «Cuando yo he terminado la cinta de Galicia, no la terminaba, no podía terminarla, porque la cinta de Galicia es puramente trágica, es una afirmación negativa, incapaz de comunicarse…».

Con los dos primeros *elementales* terminados y el tercero sin montar, en 1981 Val del Omar concibió su último gran proyecto cinematográfico: el *Tríptico Elemental de España*.[4] La idea era cerrar la trilogía de *elementales*, montando la película sobre Galicia, y realizar una nueva producción, muy breve, titulada *Ojala*,[5] que sirviera de *vórtice* para las otras tres películas. Este proyecto suponía insertar las dos películas acabadas en un marco superior para el que no habían sido concebidas en principio, y eso le llevó a replantearse montarlas de nuevo, alterar el orden de su proyección, realizar un nuevo tríptico de películas sobre Granada, entre otras opciones que no llegó a realizar.

Aquí se presenta, en primer lugar, material diverso, que comienza con *Vibración de Granada*, su primera película poética, realizada en 1932, y sigue con los tres *elementales*: *Aguaespejo Granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acariño Galaico (De Barro)*. De los dos primeros se conserva mucha documentación, y aquí se presenta una selección.

3 Sobre *El mensaje diafónico de Granada*, puede verse la carta de VDO a Alfredo Sánchez Bella, en este vol., pp. 180-181.

4 Sobre la concepción del *Tríptico*, véase TRANCHE, Rafael R., «*Ojalá*, el vórtice de una trilogía sin fin», en *José Val del Omar, Tríptico Elemental de España*. Madrid, MNCARS, 1996, pp. 17-30.

5 VDO escribió en ocasiones *Ojála*, para subrayar la sonoridad árabe frente al *ojalá* castellano. En alguna ocasión, como en «Tierra, fuego y agua de España…», en este vol., p. 260, dio un título más completo: *Ojalá tires tu reloj al agua* (que indica bien su relación con la reflexión sobre el tiempo, tan presente en sus últimos escritos).

De *Acariño*, existen multitud de versiones del guión, muy fragmentarias y que resultarían difícilmente inteligibles como texto en el marco de una antología como ésta. Por eso se ha optado por limitar la selección a dos textos breves que pueden dar una idea del proyecto, uno en el que Val del Omar lo describe breve y fragmentariamente, y otro de carácter más poético. Por último, se incluyen algunos esbozos del plan del *Tríptico*. Se trata de textos apresurados, fragmentarios y contradictorios. En ellos se muestran algunas de las posibilidades que Val del Omar manejó para este proyecto, en el marco de la reflexión general que realizó el autor en sus últimos años sobre el sentido de su obra en general, y sobre temas fundamentales como el Tiempo, desarrollados con más amplitud en el capítulo sobre la Mecamística.

Vibración de Granada. Intertítulos[6]

Rótulos
Fortaleza
Palacio
Paraíso
Hace seis siglos fue la Alhambra VIBRACIÓN DE GRANADA
Sal luna y agua
Una madrugada sus manos solas[7]
amortajaban los 19 jazmines de su hija cuajada
las moscas ya no pueden con su pellejo
Sal luna y agua
La ciudad no podía vivir con este sentimiento y cubrió su río
la ciudad se olvidó del agua y se perdió
pero a los sabios les quedaba un monte de aljibes y arcángeles
una nueva luz

6 Cinta de 16 mm, estrenada el 23 de marzo de 1935 en el cine Tívoli de Madrid, dentro de la programación del Cineclub GECI (asistieron Manuel Villegas, Rafael Gómez Mesa, Rafael Gil, Carlos Fernández-Cuenca y Alfonso Sánchez, entre otros). Recibió una crítica muy elogiosa de Manuel Villegas (*Espectador de sombras*. Madrid, Plutarco, 1935, pp. 21-22). VDO, en «Esta cinta de 16 mm...» (documento manuscrito, s. f., AVDO) aseguró que «la conoció Juan Ramón Jiménez y la pidió para presentarla en América durante sus conferencias». Nada se sabe de esta copia. Lo que sí apuntaba VDO era la coincidencia de intenciones: «Con el tiempo he visto que muchas de las intenciones que viven en ella (10 años antes (1924) ya habían sido sensaciones que experimentó aquel poeta cuando la familia de Lorca invitó al matrimonio a visitar aquella ciudad). ¿Coincidencias? Juegos del Duende».

7 En «Bases de la publicidad y reclamo para el espectáculo», (documento manuscrito, s. f.), VDO explicaba: «Hace 50 años de esta imagen, película 16 mm 1932, medio siglo hace que esta mujer hablaba de su hija en la puerta de su casa, en el vislumbre del pueblo más alto de Sierra Nevada (La Alpujarra). Enterraba amortajaba los 19 jazmines de su hija cuajada, pero las moscas ya pueden con su pellejo».

Aguaespejo Granadino. Guión[8]

— Idea

El agua es espejo de la vida del hombre.

— Motivo ocasional

El surtidor granadino es el duende que baila una gran «siguiriya» sin fin.[9]

— Escenario

Como peces en estanque o como girasoles en el monte, así están sujetas las criaturas en la palma de la mano del Destino. Sumergidas en un Ser que palpita, bailan y sueñan. El pleno misterio las envuelve.[10]

La noche las lleva a los verdes estanques donde se entierra la luna. El día al azul como surtidores que aspiran a nubes y como nubes que se entregan a la luz.

En el valle de las diferencias, donde se acuna el río de la vida, las piedras y el agua cantan, y dos culturas se entredevoran [sic] alumbrando.

— Movimiento principal

Un movimiento ascensional de subir, subir y subir, uniformemente retardado hasta que el agua se hace bola, cede, se desmadeja, cae acelerada y retorna a la tierra.

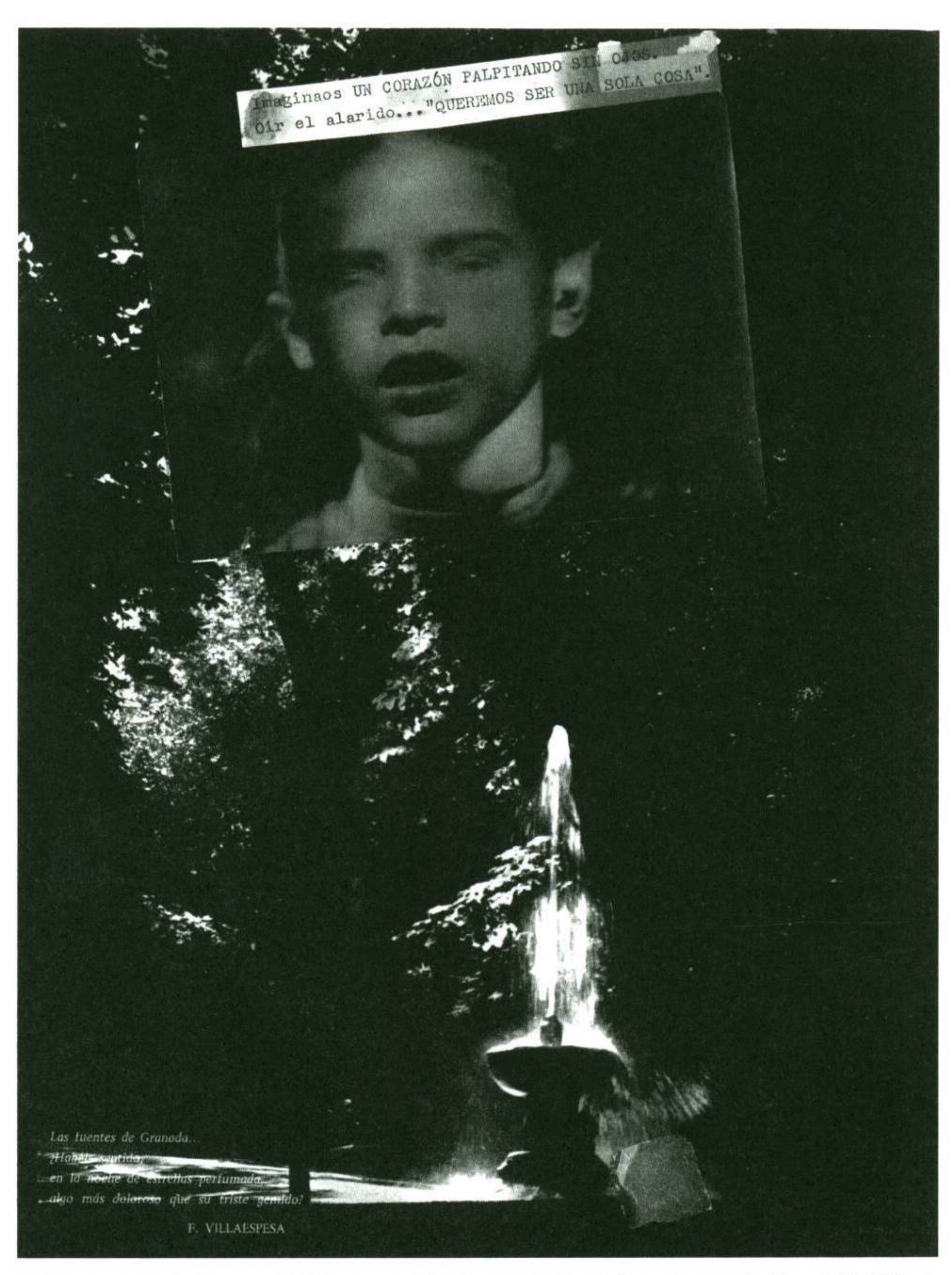
— Resumen

Quiere ser esta cinta una ristra de gritos subiendo desde las malas entrañas de las estrellas. Ensartada para contagiar conciencia del baile de nuestra vida: *La Gran Siguiriya* de las ciegas criaturas que se apoyan en el suelo.

8 Documento mecanografiado, s. f., AGA, (03) 36/3541 (*Aguaespejo Granadino*. Censura).

9 Resulta significativo que la siguiriya, considerada como modelo del cante jondo en el concurso organizado por Falla y Lorca en 1922 (Falla, «El cante jondo», en *Escritos*, op. cit., p. 135), sirva ahora como metáfora de la vida en VDO.

10 Esta expresión procede de Ramón y Cajal, «Pensamientos de tendencia educativa», op. cit., quien afirmaba: «Puesto que vivimos en pleno misterio, luchando contra las fuerzas desconocidas, tratemos en lo posible de esclarecerlo».



Collage de VDO, compuesto de fotogramas de *Aguaespejo Granadino* y recorte de *Manuel de Falla y Granada* de Rafael Jofré (véase apéndice I, en este vol.), ca. 1977-1982

Aguaespejo Granadino. Diálogos[11]

(Intertítulos)
José Val del Omar presenta
Un corto ensayo audio-visual de plástica lírica
Manifestación cinematográfica del sistema español de sonido
Diáfono registrado en el año 1944
Matemáticas de Dios, el que más da, más tiene[12]
AGUAESPEJO GRANADINO
(Voz en off narrador)
Ciegas. Qué ciegas. Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo.
Bailan sin saber por qué, y no alcanzan más razones que las que caen de su peso.
(Voz de mujer)
De dos cuerpos vengo, a dos sangres voy.[13]
No soy.
(Voz en off del narrador)

11 *Aguaespejo Granadino*, 1953-1955. Asimismo, en el año 1955 se presentó en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y en la reunión mundial de expertos en cine y TV de la UNESCO, en Tánger. Al año siguiente se proyecto en el Festival de Cine de Berlín.

12 Esta frase procede del padre Andrés Manjón, fundador de las Escuelas del Ave María, dedicadas a la educación de los niños pobres. En uno de los libros conservados en la biblioteca de VDO, *Apuntes para una biografía de D. Andrés Manjón* (por Un Maestro). Granada, Imprenta-Escuela del Ave María, 1924, p. 161, se mencionan algunas máximas atribuidas al padre Manjón: «Escribió en cierta ocasión: Las matemáticas de Dios son difíciles de comprender; he aquí sus teoremas: "El que más da, más tiene", "Viaja y camina sin sandalias y sin bolsa, y no pienses en qué has de comer, beber o vestir". ¿Quieres ser rico? Da mucho. ¿Deseas gozar y ser feliz? Acuérdate del pobre y socórrelo en sus necesidades».

13 Se alude aquí a la situación peculiar de Granada, como se puede comprobar en lo que dice en el Auto Sacramental Invisible «El mensaje diafónico de Granada», documento mecanografiado, 1951, AVDO: «Hijo, eres un hombre formado por dos sangres, en guerra de siglos… Eres Oriente y Occidente; dos continentes a un tiempo en ti. Eres iluminado instante, anticipada conciencia, de lo que ha de venir…».

¡Dios mío! Pero qué ciegas son las criaturas, si sus razones no alcanzan ni a la sombra de sus cuerpos.

(Cantando)

El hombre está en una jaula formada por las caídas.

¡Ay! un planeta frío tirando de mis entrañas.

(Voz en off narrador)

Granada es la eterna frontera de la noche a la mañana. El lugar de encuentro de la piedra con el agua. La tierra florecida de Ana Zaida.

Cristianas voces de bronce naufragaban en la Alhambra. Por la glorieta del agua todos los gritos del tiempo, a coro, la jaleaban.

Huye el día y la razón de las fuentes de Granada. Y con la luna brinca la sangre, grita la savia.

(Cantando)

Las flores no valen nada, lo que valen son tus brazos...

(Voz tratada)

Amor. Amor. Amor.

Obedezco. Obedezco. Obedezco.

(Voz en off narrador)

«Pájaros sin alas, perdidos entre yerbas»,[14] oíd al Federico de la tierra.

Campanas tocando a fuego dejan al cielo sin aire; un techo de peces blancos lo convierten en estanque.

(Cantando, solapándose con la anterior)[15]

¡Soy la voz de tu destino!

¡Soy el fuego en que te abrasas!

¡Soy el viento en que suspiras!

¡Soy la mar en que naufragas!

¡Soy la mar en que naufragas!

(Voz en off narrador)

Siempre, se naufraga siempre, dice una voz, razonable.[16]

En el palacio del agua una oración sobresale.

Pasó la verde locura de la luna.

Ahora con la madrugada viene la razón de las piedras y el verdadero milagro de las aguas.

Borda el sol flores de bulto y derrama su alegría hasta el fondo del barranco.

14 «Escuchad los romances / del agua en las choperas. / ¡Son pájaros sin alas / perdidos entre yerbas!», GARCÍA LORCA, Federico, «Mañana» (1918), en *Libro de poemas*. Buenos Aires, Losada, 1964, p. 35.

15 Esta voz procede de la «Danza y canción de la bruja fingida», del *Amor brujo* de Manuel de Falla.

16 «Hoy que los ideales andan dando tumbos, nos agarramos al negocio para agarrarnos a alguna parte; pero nuestro instinto nos tira de los pies, y así "vamos naufragando". Curiosa manera de ir», GANIVET, *Granada la bella*, p. 92. VDO se refiere a este mismo pasaje en el Auto Sacramental Invisible «El mensaje diafónico de Granada», documento mecanografiado, 1951, AVDO.

Quiere besar al prodigio que allí quedó bien sembrado: la escuela donde se enseña, sin esperar a la luna y a plenas luces del día, a fugarse a los gitanos con las pupilas abiertas.

El que más da más tiene. Matemáticas de Dios. El que más da, más tiene. El que más da, más tiene. Más tiene.

En el aire, palpitando la alegría de los cielos y la tierra.

(Voz femenina)

En el aire palpitando la alegría de los cielos y la tierra.

(Voz en off narrador)

Misterio es que la leche brote generosa.

(Voz femenina)

¡Pero qué bonico es mi niño! ¡Ay, Dios mío de mi alma! ¡Si me lo voy a comer…!

(Voz en off narrador)

Misterio es que el sol levante a la hierba.

Misterio es que se levante el agua.

Malas entrañas y estrellas, dejadla subir.

¡Dejadla bailar! ¡Dejadla sola!

Aquí la tenéis, suspensa. Suspensa. Suspensa.

Estancada. Estancada. Prisionera en el camarín de su cultura.[17]

Aguaespejo de la vida.

Subir y subir. Subir. Subir y subir. Hasta caer, caer.[18] Retornar.

Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo.

¡Dios! Amor.

Qué ciegas, estando tú, tan abierto.

(Intertítulo)

Sin fin.[19]

17 García Lorca, Federico, «Granada (paraíso cerrado para muchos)» (1926), *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*. Granada, Miguel Sánchez, 1971, p. 76: «Las creaciones justas de Granada son el camarín y el mirador de bellas y reducidas proporciones. Así como el jardín pequeño y la estatua chica».

18 Se trata de un pasaje paralelo al del Auto Sacramental Invisible, «El mensaje diafónico de Granada», documento mecanografiado, 1951, avdo, donde unas «voces acuosas» decían: «El surtidor es ilusión, lógica ambición que apetece ser, arder, subir... subir... subir... hasta ceder, caer. Es la realidad del desfallecer».

19 Codesal, Javier, «Sin salir del jardín: a propósito de *Acariño Galaico*», en *José Val del Omar. Tríptico elemental de España*, op. cit., p. 34, ha vinculado esta expresión con el poema *Patio primero* de Juan Ramón Jiménez.

El hombre está en una jaula[20]

La línea que sigue es muy sencilla: El hombre está en una jaula formada por las caídas. La mayoría sólo ve el agua caer. Una minoría la ve brotar, correr, estancarse, llorar… «Agua oculta que llora» (Antonio Machado),[21] «Pájaros sin alas perdidos entre hierbas» (García Lorca), «Gorgoteante y triste gemido», Francisco Villaespesa.[22]

Pero no ven la ascensión. La ascensión es sólo cosa que ven los bienaventurados. Yo he pretendido con mi cinta *Aguaespejo Granadino* transmitir el aplomado mensaje de la ascensión. El brote generoso de la leche, la hierba y el agua.

Esta película responde a una posición meta-mística, una posición teresiana del que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y con las manos. En un rabioso realismo que se encierra después de haberse sabido viviendo en la Unidad. Una conciencia de palpitación en este valle de las diferencias donde ha de desvivirse el hombre para alcanzar la Unidad primera.[23]

El eje de la cámara está sometido a la triple dimensión del *Granadino*: hacia arriba, hacia abajo y hacia sus semejantes. Los gritos de Manuel de Falla y de García Lorca son exponentes de las dos primeras; la

20 Documento mecanografiado, s. f., AGA, (03), 36/3541 (censura cinematográfica, *Aguaespejo Granadino*).

21 Se trata, en realidad, de Manuel Machado, «Canto a Andalucía», en MACHADO, Manuel y Antonio, *OC*. Madrid, Plenitud, 1967, p. 237.

22 Cita libre de VILLAESPESA, Francisco, *Poesías completas*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1954, p. 610. Aunque en el poema no aparece literalmente esta expresión, sí se extrae de versos sueltos: «Las fuentes de Granada… / ¿habéis sentido / en la noche de estrellas perfumada / algo más doloroso que su triste gemido? // Una, gorgoteante, suspira entre las flores…».

23 VDO usó en muchas ocasiones esta expresión, que se encuentra en sus lecturas. Por ejemplo, en XIRAU, *Manuel B. Cossío*, p. 131: «Vivir es desvivirse, consagrarse. Sólo educando para esta vida, en lo que tiene de espiritual y perenne, es posible educar para la vida eterna. La eternidad se halla implícita en todos y cada uno de los momentos de la temporalidad»; o Unamuno: «La vida es continua creación y consunción continua, y, por tanto, muerte incesante», en MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno*. Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 178.

tercera está representada por el «todo para todos» del Catedrático de Derecho Canónico de la Universidad granadina, el Padre Andrés Manjón, fundador de las Escuelas del Ave María. Esta posición centrífuga queda plasmada en la película en aquel título que dejó impreso en la clase de matemáticas: «El que más da, más tiene».[24]

La cinta en su conjunto hace plástica la gran siguiriya de la vida, que bailan las ciegas criaturas que se apoyan en el suelo.

El agua del surtidor, con su gran ilusión de subir y su realidad de caer, constituye el gran espejo de la vida del hombre.[25]

24 Sobre las «matemáticas de Dios», veáse nota 12, p. 219 de este vol. «Todo para todos» es la leyenda que aparecía escrita sobre la puerta de la central granadina de las Escuelas del Ave María, fundadas por el padre Manjón. VDO recogió este lema en un plano de *Aguaespejo Granadino.*

25 En «Estalactitas por donde cae el cuerpo», documento manuscrito, s. f., describía así la imagen del surtidor: «Estalactitas por *donde cae el cuerpo* / detenidas *suspendidas* por el prodigio / de las *palabras de los surtidores* / por las *ondas de alabanza* [...] / *Surtidores aguasepejos de la vida / se sube por dentro / se baja por fuera* / donde el espíritu salpica / hace médium evapora».